



**HAL**  
open science

## Surrounded poetry : écrire au milieu

Magdalini Aktypi

► **To cite this version:**

Magdalini Aktypi. Surrounded poetry : écrire au milieu. Littératures. Université Grenoble Alpes [2020-..], 2023. Français. NNT : 2023GRALL003 . tel-04161384

**HAL Id: tel-04161384**

**<https://theses.hal.science/tel-04161384>**

Submitted on 13 Jul 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

## DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

École doctorale : LLSH- Langues, Littératures et Sciences Humaines

Spécialité : Lettres et arts spécialité littérature générale et comparée

Unité de recherche : UMR 5316 Litt&Arts (Arts & Pratiques du Texte, de l'Image, de l'Ecran & de la Scène)

### Surrounded poetry : écrire au milieu

### Surrounded poetry: writing in/to the milieu

Présentée par :

**Magdalini AKTYPI**

Direction de thèse :

**Isabelle KRZYWKOWSKI**

PROFESSEURE DES UNIVERSITES, Université Grenoble Alpes

Directrice de thèse

Rapporteurs :

**Androula MICHAEL-SUEUR**

MAITRE DE CONFERENCES HDR, Université de Picardie - Jules Verne

**Vincent BROQUA**

PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Paris 8 - Vincennes

Thèse soutenue publiquement le **21 avril 2023**, devant le jury composé de :

**Isabelle KRZYWKOWSKI**

PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Grenoble Alpes

Directrice de thèse

**Androula MICHAEL-SUEUR**

MAITRE DE CONFERENCES HDR, Université de Picardie - Jules Verne

Rapporteuse

**Apostolos LAMPROPOULOS**

PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Bordeaux

Examineur

**Vincent BROQUA**

PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Paris 8 - Vincennes

Président et rapporteur

**Yves CITTON**

PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Paris 8 - Vincennes

Examineur

**Jean-Pierre BOBILLOT**

PROFESSEUR DES UNIVERSITES EMERITE, Université Grenoble Alpes

Examineur





# ***Surrounded poetry : écrire au milieu***

## **THÈSE**

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ GRENOBLE  
ALPES**

Spécialité : **Littérature générale et comparée**

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

**Madeleine AKTYPI**

Thèse dirigée par **Isabelle KRZYWKOWSKI**

préparée au sein du **Laboratoire Litt&Arts (UMR 5316)**  
dans l'**École doctorale Langues, Littératures  
et Sciences Humaines (ED n°50)**



## **Title: Surrounded poetry : écrire au milieu**

### **Abstract:**

« *Surrounded poetry* : écrire au milieu » est une thèse de recherche et création qui explore et expérimente les possibilités d'une solidarité et d'une entente profondes entre l'art, la poésie, la performance et les problèmes écologiques brûlants qui menacent, depuis quelque temps et de façon croissante, les êtres vivants et vibrants de l'écorce terrestre. Tous ces êtres ne sont pas égaux face aux changements climatiques. Ils ne sont pas tous exposés de la même manière aux violences climatiques et sociales qu'entraîne ou implique la catastrophe écologique. La thèse adopte une approche à la fois poétique et intersectionnelle (écosphique, antiraciste, antisexiste, antivaldiste, anticlassiste) pour regarder de plus près les possibilités d'une pratique artistique qui soit dans le monde et dans les luttes sans perdre de vue les méthodologies qui lui sont propres. En d'autres mots, non seulement le processus du travail artistique doit être aussi écologique que ce vers quoi il mène, mais la compréhension de l'écologie doit être elle aussi profondément poétique. Il s'agit de proposer une écologie des mots. La poésie ne serait pas tant alors aujourd'hui une manière d'écrire qu'une manière de (sentir, de penser et de) faire. Sans illusion, sans anthropocentrisme et sans nostalgie, un poème chercherait à rendre palpable et à tisser, via les mots et les sensations, les liens avec les êtres vivants humains et plus-qu'-humains exactement là où la proximité a cessé d'exister entre eux. La thèse suit, en effet, la théorie du philosophe et prestidigitateur David Abram selon laquelle l'arrivée de l'écriture vocalique, en piégeant l'air dans les voyelles et en créant sa propre magie synesthésique, a éloigné les lecteurs du monde animé, qui est devenu muet si ce n'est inerte à leurs yeux. Les recherches menées pour cette thèse aussi bien dans le processus du travail artistique que dans la rue et dans les livres, ont comme objectif de contribuer à une graduelle décolonisation de l'écriture.

Plus qu'une écriture, un poème est donc perçu, dans cette thèse, comme une disposition, c'est-à-dire une envie de rencontre et de résistance, un besoin d'apprendre à reconnaître et à relier ce qui a été exclu par le monde anthropocentré. Il ne s'agit pas d'un retour en arrière, qui serait de toute manière ni souhaitable ni possible, mais d'une résistance contre ce que Rachel Carson appelait déjà au début des années 1960 des « biocides ». L'invention, d'ailleurs, par Carson du mot « biocide », forgé pour remplacer le mot-camouflage « pesticides » qu'employait l'industrie pharmaceutique rend tout à fait tangible la force dont disposent les mots pour faire voir sous une lumière nouvelle la véritable nature d'une situation tout comme le mot « pesticide » renseigne sur leur tout aussi grande capacité à la camoufler. Les mots que l'on choisit jouent un rôle décisif sur notre attitude et sur notre rapport au monde animé, sur nos relations avec les autres habitantes et habitants de la planète. Ce sont des armes de résistance et de compréhension.

Vu sous cet angle, un poème peut être une volonté d'ouverture vers l'ensemble de choses sensibles, une alarme chantée qui mène vers une meilleure intelligence des enjeux face auxquels on se trouve à l'ère des guerres massives et des minima sociaux, des réseaux numériques et des vortex de déchets.

Dans un monde raciste, classiste, validiste et sexiste, nos propres langages tout comme nos propres pensées, nos corps et nos pratiques ne peuvent qu'être – inconsciemment, intimement et vivement – classistes, sexistes et racistes c'est-à-dire souffrants, malmenés, malades. Dans un climat tellement tendu, le travail poétique ou artistique est alors par nécessité un travail politique, un travail ancré dans le monde de la ville aussi bien que de la forêt qui cherche comment faire pour libérer des forces de réparation et des potentialités de résistance aux injustices de l'Anthropocène. Nous ne sommes jamais vraiment libres des habitudes dont cette société imprègne tous ses membres, ceux qui paraissent vigilants vis-à-vis des situations abusives qui y règnent tout comme ceux qui baignent, volontairement ou inconsciemment, dans l'ignorance. Cette thèse de recherche et création part, donc, du principe que le processus d'émancipation ne s'achève jamais, et qu'il repose sur une attention et une imagination, au sens le plus actif du terme, constantes auxquelles ce travail souhaite contribuer par les modestes moyens qui sont les siens.

Si, comme le propose Ailten Krenak, philosophe et journaliste indigène du peuple Krenak de la vallée du Rio Doce, on peut retarder la fin du monde en racontant une nouvelle histoire, un poème peut faire à la fois moins et plus que cela. Il ne raconte peut-être pas toujours une nouvelle histoire (même si c'est souvent le cas), mais il revisite notre manière de nous frotter aux langues et d'écrire en les malaxant. Il faudrait, en effet, faire autre chose au langage que constater, fixer et répéter. Le langage peut transformer le sens des sens en déplaçant le sens des mots, il peut (re)inventer, fabriquer, fabuler et bricoler.

En rapport avec cette puissance transformatrice du langage, la thèse propose trois chemins, qui sont complices et complémentaires. Le premier concerne une compréhension et une pratique « trans\*langues » de la poésie selon laquelle dans chaque mot humain se trouvent mobilisés plusieurs langages, humains et plus-qu'-humains : tous les langages humains, langages animaux et végétaux, langages corporels, historiques et culturels, langage des rêves, des morts et des maladies sont quelques exemples de cette écologie langagière qui ouvre et connecte la langue humaine au monde animé, à tout ce que cette langue est supposée exclure. Le deuxième chemin coïncide avec le titre de la thèse, c'est *Surrounded poetry*, la

poésie entourée. Celle-ci sait qu'elle ne se fait jamais de façon isolée. Elle a toujours lieu dans un contexte matériel spécifique, qui n'est pas l'intériorité du poète mais plutôt un « dehors » qui est, paradoxalement, *dans* le monde. Les poèmes se font toujours avec les autres, que ces autres soient des environnements techniques complexes comme l'Internet ou des êtres vivants ou bien nos morts. Le troisième chemin se matérialise avec les pratiques du « et ». Celles-ci sont multiples et diverses sans jamais être contradictoires parce que, justement, c'est le propre du « et » que de ne pas supporter la notion de contradiction, notion que, précisément, il écarte pour privilégier une approche holistique de notre situation actuelle : à l'intérieur de l'écorce terrestre, tout fait corps (et âme) avec tout, c'est « la chair du monde » (Merleau-Ponty) qui s'éveille, s'agite, respire et vit. Pour s'exprimer en termes philosophiques qui nous ramènent vers le XVIII<sup>e</sup> siècle, mais dans le contexte des préoccupations écologiques qui sont les nôtres aujourd'hui, les pratiques du « et » revisitent le monisme pour accentuer son potentiel connectif, pluriel et collectif tout autant que son caractère matériel (*ύλη*) qui fait un avec son caractère spirituel (*πνεύμα*). Il s'agirait donc d'un monisme matérialiste radical. Plus exactement, il s'agirait d'un monisme féministe, matérialiste et radical, prônant que toute vie est égale à toute autre vie et *in fine* contribue à l'existence d'une seule entité cosmique dont on fait l'expérience depuis l'écorce terrestre et dont chaque élément participant est co-responsable.

L'énergie et la force réunissant ces trois chemins ou approches, qui, dans la structuration de la thèse fonctionnent comme autant de « branchages », c'est Éros. Non pas le dieu binaire qui s'occupe de la vie des couples, mais Éros primordial, tel qu'il apparaît dans la *Théogonie* d'Hésiode au VIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère. C'est un Éros d'avant le féminin et le masculin, qui embrasse tout et qui engendre la vie et le cosmos tels qu'on les connaît, avec Gaïa et Chaos. Éros c'est l'ouverture imprudente des corps à l'être, au simple fait d'être en vie, qui est, simultanément, si complexe et si compliqué. Ce qui, avec Eros, s'ouvre au monde ce sont les corps eux-mêmes qui ne veulent plus de leurs bords et de leurs membranes, qui veulent, au contraire, devenir un avec le monde animé et avec tous les êtres qui, ensemble, le constituent, suivant un élan qui, à force d'être un avec tout, défait tout extractivisme, le déboutonne et le laisse bouche-bée, béant mais pas béat, presque mort par terre, sur cette terre qu'il meurtrit et dont il abuse jusqu'à dans ses abats les plus enfouis depuis 500 ans. Parfois l'efficacité peut être juste une tige qui tient contre le vent.

Notre capacité de demeurer des habitants et des habitantes de cette terre dépend d'un changement radical dans les manières de penser et de se sentir dans le monde. Loin des relations binaires antithétiques de l'imaginaire techno-scientifique et des considérations soi-disant économiques, cette thèse ambitionne de chercher des syntaxes et des vocabulaires pour ressentir et repenser, en les déplaçant et en les réévaluant, les relations entre tous les êtres vivants, sans exclure les minéraux et en incluant notre rapport au temps, c'est-à-dire les morts. Essayant de tenir ouvert le dialogue (ou le polylogue) avec tous ses fronts et relations, cette thèse n'a pu s'écrire qu'en s'écrivant. Cette tautologie lui a été vitale. C'est en inventant comment elle peut s'écrire qu'elle a pu commencer à se penser véritablement, à se structurer et à se construire. Le travail avec les mots ne peut se faire qu'en se faisant. La catastrophe actuelle, qu'elle s'appelle anthropocène, capitalocène, coronavirus ou état de surveillance généralisé, offre une petite porte de sortie, c'est le refus de continuer à penser et à agir comme avant. C'est à ces mouvements de résistance, d'amour et de désir que cette thèse souhaite contribuer le mieux possible par les modestes moyens qui sont les siens.

**Mots clés : poésie et performance / arts - féminismes - écologie et media non-binaires / écriture expérimentale / écosophie / culture numérique / milieu**

## **Title: Surrounded poetry : writing in/to the milieu**

### **Abstract:**

« *Surrounded poetry: writing in/to the milieu* » is a research and creation thesis that explores and experiments with the possibilities of a deep solidarity and collaboration between art, poetry, performance and the burning ecological issues that have been threatening, for some time now and increasingly so, the living and vibrant beings of the earth's crust. All beings are not equal in the face of climate change. They are not all equally exposed to the climatic and social violence that ecological catastrophe entails or implies. This doctoral dissertation takes both a poetic and intersectional (ecosophical, anti-racist, anti-sexist, anti-ableist, anti-classist) approach to look more closely at the possibilities of an art practice that is activist and within the world without losing sight of its own methodologies. In other words, not only the process of the artistic work must be as ecological as the work itself, but the very understanding of ecology must also be deeply poetic. This is about an ecology of words. Poetry would not be as much today a way of writing but rather a way of (feeling, thinking and) taking action and making. Without illusions, without anthropocentric tendencies and without nostalgia, a poem would seek to make palpable and to weave, through words and through feelings, the bonds with the human and more-than-human living beings exactly where the proximity ceased to exist between them. This thesis actually follows philosopher and prestidigitator David Abram's theory that the advent of vowel writing, by trapping air within vowels and by creating its own synesthetic magic, distanced readers from the animate world, which has become mute if not inert to them. The research carried out for this doctoral dissertation through artistic work, reading and activism aims to contribute to a gradual decolonization of writing. More than mere writing, a poem is thus seen here as a disposition, that is, as a desire for encounter and resistance, as a need to learn to recognize and connect with what has been excluded by the anthropocentric understanding of the world. It is not a question of going backwards, which would in any case be neither desirable nor possible. It is a question of building a resistance against what Rachel Carson called "biocides" as early as the beginning of the 1960s. Carson's invention of the word "biocide", coined to replace the camouflage word "pesticide" used by the pharmaceutical industry, makes the power of words to shed new light on the true nature of a situation quite tangible; just as the word "pesticide" informs us of a word's equally great capacity to camouflage a situation. The words we choose play a decisive role in our attitude and our relationship to the living world, to our relationships with the other inhabitants of the planet. Words are weapons of resistance and understanding. Seen from this angle, a poem can be the will to open up to the sensual part of being, a poem is an alarm that is a song that leads to a better understanding of the issues we face in the age of massive wars and social *minima*, of digital networks and waste vortices. In a racist, classist, ableist and sexist world, our own languages as well as our own thoughts, bodies and practices cannot but be - unconsciously, intimately and vividly - classist, sexist and racist, that is to say, suffering, mistreated, sick. In such a tense climate, poetic or artistic work is then by necessity political work, work rooted in the world of the city as well as the world of the forest that seeks how to generate forces of reparation and potentialities of resistance to the injustices of the Anthropocene. We are never really free from the habits that this society impregnates all its members with, those who seem vigilant towards the abusive situations that prevail as well as those who bathe, voluntarily or unconsciously, in ignorance. This thesis of research and creation departs, therefore, from the principle that the process of emancipation is never ending, and that it relies on constant attention and relentless imagination, to which this work wishes to contribute by its own modest means. If, as Ailton Krenak, indigenous philosopher and journalist from the Krenak people of the Rio Doce Valley, suggests, we can delay the end of the world by telling a new story, a poem can do both less and more than that. It may not always tell a new story (though it often does), but it revisits the way we deal with different languages and write with them. We should, in fact, make language do something other than register, fix and repeat. Language can transform the life of the senses by shifting the meaning of the words we use, it can (re)invent, fabricate and tinker new meanings and ways of saying, doing and making things. In relation to this transformative power language has, this doctoral dissertation suggests three paths, which are complementary. The first concerns a "trans\*linguals" understanding and practice of poetry, according to which in each human word several languages, human and more-than-human, are mobilized: all human languages, animal and plant languages, bodily, historical and cultural languages, the language of dreams, of the dead and of illnesses are some examples of this linguistic or lingual ecology that opens and connects human language to the animate world, to everything that human Western language has been made to exclude. The second path coincides with the title of the thesis, *Surrounded poetry*. This kind of poetry is never done in isolation. It always takes place in a specific material context, which is not the interiority of the poet but rather an "outside" which is, paradoxically, *within* the world. Poems are always made with others, whether these others are complex technical environments like the Internet or living beings or the dead. The third path materializes with the practices of "and". These are multiple and diverse without ever



being contradictory because, precisely, it is one of the very characteristics of "and" not to admit the notion of contradiction, a notion that, precisely, it rejects in order to privilege a holistic approach of our current situation: inside the earth's crust, everything is flesh (and soul) with everything, flesh with "the flesh of the world" (Merleau-Ponty) that awakens, agitates, breathes and lives. To put it in philosophical terms that take us back to the eighteenth century, but within the context of the ecological concerns that are ours today, the practices of "and" revisit monism in order to accentuate its connective, plural, and collective potential as much as its matter (*ύλη*) that is one with its spirit (*πνεύμα*). It would thus be a matter of radical materialist monism. More exactly, it would be a feminist, materialist and radical monism, advocating that all life is equal to all life and *in fine* contributing to the existence of a single cosmic entity experienced from the earth's crust, for which each participating element is co-responsible. The energy and force that unites these three paths or approaches, which in the structuring of the thesis function as so many "branches", is Eros. Not the binary god who deals with the life of couples, but primordial Eros, such as they appear in poet Hesiod's *Theogony* in the VIII<sup>e</sup> century before our era. This primordial Eros comes before female and male gender ever existed. This primordial Eros embraces everything and creates life and the world such as we know them by making love with Gaia and Chaos. So Eros is the reckless opening of bodies to being, to the simple fact of being alive, which is, simultaneously, so complex and so complicated. What opens up to the world, through Eros, are the bodies themselves which desire to lose their edges and their membranes, and become one with the animated world and with all beings that constitute it together, following an impulse that, by dint of being one with everything, undoes all extractivism, unbolting it and leaving it open-mouthed, gaping and gasping, almost dead on the ground, on this earth that it has been bruising and abusing down to its most buried offal for 500 years. Sometimes efficiency can be just a stem that holds up against the wind. Our ability to remain inhabitants of this earth depends on a radical change in the way we think and feel about the world. Far from the antithetical binary relations of the techno-scientific imaginary and the so-called economic considerations, this thesis aims at searching for a different syntax and vocabulary to feel and rethink, by shifting and reevaluating them, the relations between all living beings, including both minerals and our relation to time and history, i.e. the dead. Trying to keep the dialogue (or polylogue) open to all these frontiers and relationships, this thesis could have only be written by writing itself. This tautology has been vital to the process of its making. It is through inventing how it can write itself that it has been able to begin to truly think itself, to structure and build itself. Working with words can only be done through making. The current catastrophe, whether it is called anthropocene, capitalocene, coronavirus or generalized state of surveillance, offers a small exit door and this is the refusal to continue to think and act as before. It is to these movements of resistance, of love and desire that this thesis wishes to contribute in the best possible way through its own modest means.

**Keywords: poetry and performance / non-binary arts, feminisms, ecology and media / experimental writing / ecosophy / digital culture / milieu**

## Remerciements

J'aimerais remercier ma directrice de thèse, Isabelle Krzywkowski, pour sa disponibilité, sa patience, ses retours et ses conseils, ainsi que Jean-Pierre Bobillot et Yves Citton, que j'ai eu la chance d'avoir dans mon comité de suivi de thèse et avec qui les échanges ont toujours été très enrichissants. Une thèse peut être, par moments, un travail profondément solitaire. Il s'agit, pourtant, d'une polyphonie « polylogique » faite d'amitié, d'amour, de rencontres et d'échanges, continus ou fortuits, heureux ou durs. La personne à qui je pense le plus en finissant cette thèse, celle qui m'aura le plus accompagnée, n'est plus joignable de façon directe. C'est à elle, à ma meilleure amie, *Ελευθερία Κοσμά*, vibrante et incomparable, que j'envoie, à travers le cosmos, le plus grand merci et dédicace ce travail. J'aimerais aussi remercier infiniment Sophia et Lia, ma mère et ma sœur, pour leur amour et soutien indéfectibles depuis toujours. Leau pour son aide & pour exister, continuellement. Christophe Catsaros, Aspasia Kouzoupi et Vassilis Bialas pour nos amitiés et promenades à travers les villes. Hopi, mon chien, qui m'a tant appris. Loreto Martinez-Troncoso, Loïc Diaz Ronda, Elsa Boyer, Claire Finch, Françoise Gorla, Florence Bonnefous, Rachel Levitsky, Sally Bonn, Alice Guerlot -Kourouklis, Pascal Poyet, Colombe Marcasiano, Camila Oliveira Fairclough, Agnès Faure et Jean Gibert de pan!, Cécile Paris de PAN, Davide Bertocchi, Pierre Ryngaert, Anaïs Ang, Ana Braga, Yorgos Loukakos, Avshalom Sigawi, Marc van Kempen, Vanessa Morisset, Alex Balgiu, Élise Girardot et Océane Thoron de föhn, Jeanne Choppy et le basculeur, Shrouded and the Dinner & la Marmelade, et encore d'autres qui pardonneront mon oubli, pour leur amitié et nos passionnantes discussions et collaborations. Les Laboratoires d'Aubervilliers et, plus précisément, Pascale Murtin, François Hiffler et Margot Videcoq, pour leur confiance, leur hospitalité et les bals dansants. Double change pour leur générosité poétique / intellectuelle hors normes. Les étudiant·es, les enseignant·es et la direction de l'École des beaux-arts de Bordeaux pour leur précieuse compréhension et chaleureux soutien pendant la fin de la rédaction de la thèse. Une vive pensée également pour les étudiant·es et enseignant·es des écoles d'art où j'ai travaillé auparavant et où j'ai à chaque fois tant appris, notamment celle de Valence. Enfin, merci à Hubert Godard, Catherine Penou, Valérie Patriarche, Éliosée Benoist, Olivier Dosdat, Clémence Chabbert et tant d'autres pour leurs soins si nécessaires et qui m'apprennent également beaucoup. Merci aussi à Marion et à Pandan pour m'avoir tant de fois fait rire alors que je ne tenais plus devant l'ordinateur. Enfin, merci à toutes mes vies antérieures, et à Bordeaux de m'accueillir actuellement.



# Introduction

*Κάτι ψόφιες γαζίες αναλάβανε την άνοιξη  
Οι ρίζες δεν είναι για να γυρίζουμε πίσω  
είναι για να βγάζουνε κλαριά  
Κατερίνα Γώγου*

*Quelques cassiers vannés ont pris le printemps en charge  
Les racines ne sont pas là pour que nous fassions un retour en arrière  
elles sont là pour que des branches poussent.  
Katerina Gogou<sup>1</sup>*

Dans un monde raciste, classiste, validiste et sexiste, nos propres langages tout comme nos propres pensées, nos corps et nos pratiques ne peuvent qu'être – inconsciemment, intimement et vivement – classistes, sexistes et racistes c'est-à-dire souffrants, malmenés, malades. Dans un climat tellement tendu, le travail poétique ou artistique est alors par nécessité un travail politique, un travail ancré dans le monde de la ville aussi bien que de la forêt qui cherche comment faire pour libérer des forces de réparation et des potentialités de résistance à la culture raciste, classiste et sexiste du Capitalocène<sup>2</sup>. Nous ne sommes jamais vraiment libres des habitudes dont cette société imprègne tous ses membres, ceux qui paraissent vigilants vis-à-vis des situations d'injustice qui y règnent tout comme ceux qui baignent, volontairement ou inconsciemment, dans l'ignorance. Cette thèse de recherche et création part, donc, du principe que le processus d'émancipation ne s'achève jamais, et qu'il repose sur une attention et une imagination, au sens le plus actif du terme, constantes auxquelles ce travail souhaite contribuer par les modestes moyens qui sont les siens. Cette thèse a en effet pris sa forme finale l'année où le robot d'Intelligence Artificielle ChatGPT, entraîné à imiter le langage humain et désormais intégré dans la machine de

---

<sup>1</sup> Katerina Gogou, *Τώρα να δούμε εσείς τί θα κάνετε – Ποιήματα 1978 - 2002*, Athènes, Kastaniotis, 2013, p. 56. « *Κάτι ψόφιες γαζίες αναλάβανε την άνοιξη / Οι ρίζες δεν είναι για να γυρίζουμε πίσω / είναι για να βγάζουνε κλαριά / άμα δεν βγάζουνε / είναι παλούκια καυσόξυλα* ». Sauf mention contraire, tout au long de la thèse, les traductions sont assurées par l'autrice, en collaboration avec le service de traduction automatique en ligne DeepL (deepl.com) qui utilise des réseaux de neurones convolutifs et permet de traduire en 25 langues (dont le français, l'anglais, le grec, l'espagnol, le portugais, etc., pour ne se référer qu'aux besoins de cette thèse). Pour plus d'infos sur les réseaux de neurones convolutifs [https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9seau\\_neuronal\\_convolutif](https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9seau_neuronal_convolutif), consulté le 3 février 2023. Le choix de cette interface traductrice humaine-machine apparaît cohérent dans une thèse qui souhaite « écrire au milieu » dans le contexte d'une poésie qui se sait et qui se veut « entourée » (*Surrounded poetry*), qui souhaite donc prendre en compte, entre autres, les spécificités matérielles de l'entourage bio-technologique dans lequel elle devient.

<sup>2</sup> Les termes « Anthropocène » (Eugene F. Stoermer, 1980s mais surtout Heather Davis, Zoe Todd, « *On the Importance of a Date, or Decolonizing the Anthropocene* », *ACME – An International Journal for Critical Geographies*, vol. 16, No 4, Vancouver, 2017, p. 761-780 ou <https://acme-journal.org/index.php/acme/article/view/1539>, Davis et Todd ont proposé en 2016 que le début de l'Anthropocène soit fixé à l'année 1610, date qui ouvre la période coloniale, et ceci dans un effort de décolonisation du terme, qui est, certes, problématique mais très populaire), « Plantationocène » (Donna J. Haraway, « Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene : Making Kin » dans *Environmental Humanities*, vol. 6, 2015, p. 159-165) ou « Capitalocène » (cf. note 77, Branche « Trans\*Langues »), s'alternent au fil des pages.

recherche « bing » de Microsoft, est arrivée sur Internet et dans l'éducation. C'est aussi l'année où le mot « écoterrorisme », inventé au Royaume-Uni dans les années 1970 et réutilisé aux États-Unis dans les années 1980, acquiert une seconde vie grâce à l'accueil que lui réservent la presse et le paysage télévisuel français. Que peuvent la poésie, l'art et l'écologie contre ces faits-là ? Très probablement très peu. Mais il se peut que travailler à renforcer le sentiment que tout demeure possible, à trouver ou réveiller des mots et des imaginaires pour soutenir la justice pour tous les êtres vivants sur Terre soit un ingrédient nécessaire pour résister à l'idée que tout est perdu d'avance et aussi pour vivre une vie qui se pense collectivement et qui émancipe.

Trois références encouragent ce travail goutte d'eau dans l'océan. Elles ne sont pas les seules, bien évidemment, mais les lire a eu un effet immédiat sur les recherches menées. Tout d'abord, cette phrase de la poétesse féministe lesbienne butch Judy Grahn, qui, se référant à l'histoire du féminisme américain, a précisé : « *we used poetry to help energize women and speak to women's needs* »<sup>3</sup>. Puis, cette anecdote racontée par la professeure émérite de littérature comparée, Kristin Ross qui, racontant le déroulé d'une importante assemblée de la Commune de Paris, rapporte qu'un homme de petite taille « monta à la tribune dans un climat d'ennui assez général » et « jeta, d'une voix claire et suffisamment vibrante, cette appellation fort oubliée depuis un quart de siècle : " Citoyennes, citoyens ! " [...] l'effet est immense, l'écho s'en répercute au-dehors. » Selon Ross, à ce moment-là, ces mots inattendus, ont « créé le maintenant d'une subjectivation politique partagée ». Par cette adresse, le feuillagiste Louis Alfred Briosne « somme les membres de l'auditoire de prendre part à ce présent ». Ces deux mots prononcés à la réunion « font naître un idéal de "femme libre", d'"homme libre", un être qui n'est pas circonscrit par la nationalité, et les membres de l'auditoire auxquels ils sont adressés y réagissent en tant que tels ». Ces termes « permettent d'appréhender le présent, dans son développement, comme historique, en mutation »<sup>4</sup>. Enfin, cet extrait de « Notes de falsification » du POète bruYant, Jean-Pierre Bobillot :

[...] ce qui le gêne, le système (le Pouvoir), ce qu'il ne veut pas, là où il se sent — non sans quelque raison, quelquefois — menacé, c'est quand ça bouge, bourgeonne, foisonne, c'est quand ça fouaille et papillonne, quand ça bourdonne, quand la langue fourche, quand « sa » langue foire, quand c'est la foire dans la langue... c'est tout ce qui prolifère en une diversité chatoyante et insaisissable, excessive, incompréhensible pour lui, libre, ivre : celle de la vie.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Citée (de façon négative) dans Peter Middleton, " The Contemporary Poetry reading" in Charles Bernstein (dir.), *Close Listening – Poetry and the Performed Word*, New York, Oxford, New York University Press, 1998, p. 263 : « nous avons utilisé la poésie pour qu'elle concoure à stimuler les femmes et s'adresser à leurs besoins ». Nota bene : Dans cette thèse les citations apparaissent le plus souvent traduites dans le corps du texte, accompagnées par le texte original dans les notes de bas de page. Il arrive cependant, comme c'est le cas ici, qu'une phrase contienne plus de force dans l'original auquel cas la chose est inversée : c'est l'original qui est cité dans le corps du texte. Il arrive aussi, notamment dans le cas de certains poèmes, que les deux, original et traduction, figurent l'un après l'autre dans le corps de la thèse.

<sup>4</sup> Kristin Ross, *L'Imaginaire de la Commune*, Paris, La Fabrique, 2015, p. 22-24.

<sup>5</sup> Pour le texte en entier : <http://www.poetiquementincorrect.com/pdf/falsification.pdf>

Pour faire, selon ce "troupe" dynamique, le travail de recherche qu'impliquait la thèse, un processus supplémentaire est venu se coucher contre le processus créatif déjà présent dans mon travail poétique et artistique. En effet, les poèmes, les installations, les éditions, les émissions et les différentes démarches leur correspondant se sont transformés en un sol, terreau et humus, à partir duquel, ou plutôt avec l'aide duquel et avec lequel, a commencé la « *conscientização* » qui a depuis alimenté les processus de création qui sont actifs plus consciemment et de façon davantage holiste dans le travail plastique<sup>6</sup>. La thèse, fragile elle-même, est finalement sans doute la trace de cette boucle de conscientisation inachevable toujours en quête de plus de perception lucide et d'action créatrice.

Observer, percevoir, ressentir et dire les choses différemment change la manière dont on vit avec elles. À commencer par le mot « chose » lui-même<sup>7</sup>. Cela change aussi les manières dont nous résistons pour les protéger. Le mouvement transféministe contre l'hétéro-patriarcat et les violences sexistes systémiques déclenché par #metoo ; *Extinction Rébellion*, Les Soulèvements de la Terre, *Frack Off*, *Ende Gelände*, etc., ainsi que les mouvements indigènes contre la destruction de la planète Terre par l'économicisation néolibérale de toute chose ; *Black Lives Matter* contre le capitalisme raciste carcéral, le mouvement des Gilets jaunes ainsi que les mouvements sociaux actuels concernant les retraites en France ou l'éducation et la hausse des prix au Royaume-Uni, Art en grève et le mouvement des écoles d'art et design en lutte contre l'injustice et la misère d'une vie sans art pour tout le monde, des initiatives telles que La Buse ou Camille Noûs, etc. sont les compagnons politiques principaux de cette thèse<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Le verbe « conscientiser » est une référence en hommage à la pédagogie de Paolo Freire. Selon le pédagogue brésilien, le terme « *conscientização* » se réfère au fait d'apprendre à percevoir les contradictions sociales, politiques, et économiques, et d'agir contre les éléments oppressifs de la réalité. Paolo Freire, Myra Bergman Ramos (trad.), *Pedagogy of the Oppressed – 30<sup>th</sup> Anniversary Edition*, Londres, New York, Bloomsbury Academic, 2000, « Préface », note 1. Voir aussi, Paolo Freire, Myra Bergman Ramos (trad.), *Pedagogy of Hope*, Londres, New York, Bloomsbury Academic, 2014, et Antonia Darder, *Reinventing Paolo Freire – A Pedagogy of Love*, New York et Abingdon, Routledge, 2017.

<sup>7</sup> Selon *Le Grand Robert* en ligne, consulté le 14 février 2023, le mot « chose » provient du latin « *causa* » et dit à la fois l'« être », l'« événement », l'« objet », le « réel » par opposition à l'apparence, le « fait », le « phénomène », la « réalité », « ce qui a lieu, ce qui se fait, ce qui existe », la « conjoncture », les « paroles », les « biens » ainsi que la « propriété », et aussi « bidule », « machin », « truc », et même l'« acte sexuel » ou l'« organe sexuel ». Enfin, dans certaines expressions, le mot « chose » devient un prédicat et se lie donc directement au sujet agissant ou ressentant quelque chose : « je me sens toute chose » ou « être un peu chose » ou même « être la chose de quelqu'un ». Ce seul mot est donc suffisamment vague, souple et glissant pour embrasser un ensemble très hétéroclite de « choses » humaines, non-humaines, positives, négatives, péjoratives, philosophiques, familières, etc. et pour agir par-delà l'approche binaire qui sépare de façon nette le monde entre des sujets et des objets, entre une « chose » et son contraire.

<sup>8</sup> Pour plus d'information sur ces mouvements : [https://en.wikipedia.org/wiki/MeToo\\_movement](https://en.wikipedia.org/wiki/MeToo_movement), <https://rebellion.global>, <https://lessoulevementsdelaterre.org>, <https://frack-off.org.uk>, <https://www.ende-gelaende.org/en>, <https://blacklivesmatter.com/news>, Étienne Balibar, Ludivine Bantigny, Louis Chauvel, David Graeber, Thomas Piketty, Michelle Zancarini-Fournel *Le Fond de l'air est jaune*, Paris, Seuil, 2019, <https://artengreve.com>, [https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2023/02/01/le-nombre-de-manifestants-contre-la-reforme-des-retraites-depasse-le-record-de-2010\\_6158519\\_4355771.html](https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2023/02/01/le-nombre-de-manifestants-contre-la-reforme-des-retraites-depasse-le-record-de-2010_6158519_4355771.html), <https://roguéesr.fr/20210321/>, <https://www.ecolesartdesignenlutte.fr/index.html>

Un autre point important c'est la question de l'ambiance ou de l'atmosphère. Ce « vague inévitable », comme l'appelle le philosophe italien Tonino Griffero<sup>9</sup>, ouvre à une sensibilité atmosphérique qui relève de l'ordre du sensible et de l'invisible, du fugace et du tenace, de ce qui est là et pourtant résiste à la description, de ce qui, aux yeux occidentaux, est le plus souvent laissé de côté comme trop-fuyant-donc secondaire, trivial, inexistant. Atmosphère ou ambiance, ce sont par ailleurs des synonymes du mot climat.

Initialement le mot climat dit la pente, la terre inclinée depuis l'équateur jusqu'aux pôles décrivant les représentations géographiques des Grecs anciens. Aujourd'hui, le mot climat englobe aussi bien la météorologie, c'est-à-dire la surveillance des niveaux des températures planétaires, les conditions de vie autour du globe, les états et pressions atmosphériques, etc., que le climat des rapports entre tous les êtres vivants dans la biosphère, englobant rapports et relations, mesures et appartenances. Le climat est, comme le savent et enseignent les Indigènes de l'Amérique du Nord, un bien commun sentant (*sentient*). Plus loin des racines étymologiques indoeuropéennes, mais plus proche de nos préoccupations écosophiques actuelles, le mot « *Sila* » rassemble, par exemple, en son sein les sens suivants : souffle, climat, sensibilité, existence, connaissance, intelligence, vie, animation<sup>10</sup>. Nous ne pouvons pas parler de climat, de respiration, de trans-éco-cyber-black-féminisme, de changements de paradigme et de déplacements dans nos manières de faire sans veiller à remercier la richesse de la pensée indigène actuelle sur ces points si importants pour entretenir d'autres rapports, réparateurs et osmotiques, avec le monde animé<sup>11</sup>. Ces changements concernent aussi bien le dioxyde de l'azote que les mots. Ils concernent en même temps la grammaire et la justice publique. Prendre l'ambiance comme guide c'est modifier la question de la méthode ou plutôt prendre en compte la route et la marche dans la méthode. Comment marcher ? Comment renifler ? Comment faire ? Comment avancer ? Par quel biais aborder les problèmes posés ? Comment écrire ? Comment travailler ?

Ce sont des questions de méthodologie mais aussi des questions de vie et de *bios*, des questions d'éthique qui débordent la simple question de la faisabilité et qui touchent le cœur du faire et du penser, et de leurs conditions, en vue d'une action par les mots où lutter se trouve fortifié par des lectures et par l'écriture. Par exemple, un milieu de vie ressemble plus à un ensemble complexe de sphères, de membranes, de pans et de plans simultanément en mouvement, plus ou moins imbriqués les uns aux autres qu'à un réseau de routes. Le milieu ne peut pas être abordé de façon (uniquement) linéaire, logique ou causale.

---

<sup>9</sup> Toni Griffero, Sarah de Sanctis (trad.), *Quasi-Things - The Paradigm of Atmospheres*, Albany, coll. SUNY series in Contemporary Italian Philosophy, State University of New York, 2013.

<sup>10</sup> Zoe Todd, « An Indigenous Feminist's Take On The Ontological Turn: 'Ontology' Is Just Another Word For Colonialism », Royaume-Uni, *Journal of Historical Sociology*, Vol. 29, No. 1, March 2016.

<sup>11</sup> « Le monde animé » est une expression du philosophe, prestidigitateur et activiste écologiste David Abram. Cf. Branchage « *Surrounded poetry* ».

En d'autres mots, la grammaire gréco-latine sur laquelle se basent les connaissances et les pratiques en Occident ne fera pas l'affaire. Des sauts, des bonds, des lacunes, des pauses, des détours, des transformations, des mutismes, des greffons, des plasties, des joysticks, des godes, des xénoglossies, des xénotropes, des allochtonies, des babillages, des lallations et des *je-me-tais-pour-que-tu-puisses-apparaître-et-parler-depuis-chez-toi-qui-est-aussi-chez-nous* sont nécessaires puisque, dans le Capitalocène, cela devient de plus en plus clair que chaque mot est aussi une attitude corporelle avec des implications pour les autres vivants, donc avec des effets politiques.

C'est rare, pour prendre un exemple à l'apparence inoffensive, que, dans la forêt, les êtres humains nous tenions le silence ou même parlions tout bas longtemps. Le plus souvent, nous traversons l'espace en discutant à voix haute entre nous ou en parlant au téléphone comme si la forêt nous appartenait ou comme si nous nous trouvions dans un de ces couloirs vitrés d'entreprise américaine représentés si fréquemment dans plusieurs séries et films contemporains<sup>12</sup>. À deux ou à trois, les personnages avancent d'un pas rapide et décidé. Costumés et sans se regarder, ils annoncent, les uns après les autres, ce qu'ils ont à dire. La plupart du temps, ils gardent leurs yeux fixés droit devant, ce qui leur confère un air concentré, gage d'un sérieux continu sur lequel s'assoit, bien sûr, l'intrigue, mais qui a peu à voir avec ce qu'on appelle une conversation. Ces couloirs sont des espaces privés, pavés de moquettes épaisses, sans hors-champ, sans courant d'air ou mouvements centrifuges. Une forêt est cependant le tout contraire. C'est une multitude d'êtres végétaux, animaux et minéraux vivants et morts qui conversent ou simplement coexistent dans des relations d'interdépendance plus ou moins lointaines mais signifiantes et permanentes<sup>13</sup>.

La poésie ne serait pas tant aujourd'hui une manière d'écrire mais plutôt une manière de (sentir, de penser et de) faire. Un poème est un petit fait qui fait. Un poème respire l'élan des corps-vivant-dans-le-monde-animé puisque celui-ci se travaille aussi par le langage, parlé, chuchoté, imaginé ou écrit. Un poème n'est pas une description qui cherche à reproduire tout le vivant ni à raconter ou imiter sa genèse. Un poème qui s'adresse au milieu aujourd'hui doit, certes, beaucoup au Romantisme, mais il n'est pas pour autant romantique. Sans illusion, sans anthropocentrisme et sans nostalgie, un poème cherche à retrouver les liens aux êtres vivants exactement là où la proximité a cessé d'exister entre les êtres humains et celles et ceux qui ne sont pas appelés humains par les êtres humains<sup>14</sup>. Plus qu'une écriture, un poème

---

<sup>12</sup> Une série américaine particulièrement caractéristique de cette attitude *corporate* est « *Suits* » (titre qui veut dire à la fois « costumes » ou « tailleurs » et « procès »). Le rapport entrepreneurial au monde est ici rendu via les antagonismes et les coups sous la ceinture d'un grand cabinet d'avocats de Manhattan.

<sup>13</sup> Cf. Francis Hallé, *Éloge de la plante : pour une nouvelle biologie*, Paris, Le Seuil, 1999, Aldo Léopold, *A Sand County Almanac*, Londres, Oxford University Press, 1948, Baptiste Morizot, *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud, 2018, Watsuji Tetsurō, Augustin Berque (trad.), *Fûdo, le milieu humain*, Paris, CNRS Éditions, 2011, Ernst Zürcher, Francis Hallé (préf.), Bruno Sirven (postf.), *Les arbres, entre visible et invisible : s'étonner, comprendre, agir*, Actes sud, 2016, etc.

<sup>14</sup> Cf. Notamment le Branchage « *Surrounded poetry* ».



est une disposition, c'est-à-dire une envie de rencontrer, de réapprendre à reconnaître et à relier ce qui a été retiré du monde ou par le monde anthropocentré. Il ne s'agit pas d'un retour en arrière qui serait de toute manière ni souhaitable ni possible, mais d'un nouvel investissement contre ce que Rachel Carson, biologiste marine américaine, appelait déjà au début des années 1960 des « biocides »<sup>15</sup>. L'invention, d'ailleurs, par Carson de ce mot pour remplacer le mot-camouflage « pesticides » rendait tangible le fait que les produits chimiques, développés et commercialisés à partir du milieu des années 1940 pour lutter contre les insectes supposés néfastes et indésirables pour l'agriculture intensive, altéraient et endommageaient le cycle entier de la vie et pas uniquement celui des espèces dites nuisibles.

Un poème est une volonté d'ouverture vers l'ensemble de choses sensibles, c'est une alarme chantée qui mène vers la vie invisible et ses courants qui nous traversent continuellement à notre insu. Cela peut être appelé lutte écologique ou cela peut être appelé Éros ou comment aimer (la vie) à l'ère des guerres massives et des *minima* sociaux, des réseaux numériques et des vortex de déchets<sup>16</sup>.

## Logotechnies

Par une chance ou un hasard étymologique, en grec moderne « littérature » se dit *λογοτεχνία*. Pour traduire ce terme de façon littérale en français, on pourrait fabriquer le mot *logotechnie* respectant son homothétie, existant également en grec, avec le mot technologie. En effet, tout comme c'est le cas pour *technologie*, ce sont *τέχνη* et *λόγος*, *techné* et *logos*, qui construisent ensemble ce mot. Cependant, même si ce sont exactement les mêmes « ingrédients », les deux mots ne vont pas pour ainsi dire dans le même sens. L'ambiance chez l'une est toute différente de l'ambiance chez l'autre. Néanmoins, leur source étymologique commune pourrait jouer un rôle très important dans une compréhension complice et croisée des deux, arts langagiers et logiques techniques.

Là où la technologie irait dans le sens du poil, la logotechnie irait, elle, plutôt « dans le poil du sens »<sup>17</sup>. Les deux caressent cependant le même « animal ». Et, si, dans le

---

<sup>15</sup> Rachel L. Carson, *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin, 1962 et pour la citation Rachel L. Carson, *Silent Spring – Fourtieth Anniversary Edition*, Boston, New York, Mariner Books - Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2002, livre électronique, chapitre 2, « *The Obligation to Endure* ».

<sup>16</sup> « À l'échelle de la planète, les scientifiques estiment à 7 millions de tonnes la quantité de plastique qui flotte sur les océans. 80% de ces débris seraient acheminés depuis les terres par le vent ou les cours d'eau. Les 20% restant seraient des déchets rejetés ou tombés de navires de commerce. » <https://www.geo.fr/environnement/definition-vortex-ou-tourbillon-de-dechets-du-pacifique-nord-great-pacific-garbage-patch-124624>, consulté le 4 février 2023.

<sup>17</sup> Cf. Le chapitre homonyme de cette thèse, qui vient, à son tour, commenter le poème/performance homonyme *Dans le poil du sens*, édition et performance pour Les Laboratoires d'Aubervilliers, 5 juillet 2019, [http://leslaboratoires.org/sites/leslaboratoires.org/files/mosaïque\\_des\\_lexiques\\_feuille\\_de\\_salle\\_web.pdf](http://leslaboratoires.org/sites/leslaboratoires.org/files/mosaïque_des_lexiques_feuille_de_salle_web.pdf) et <http://www.leslaboratoires.org/en/ctxnode/3313/all> et <https://cargocollective.com/madeleine-aktypi/prfm-Dans-le-poil-du-sens>

contexte du néolibéralisme, l'une conçoit un utilisateur et une utilisatrice dociles, contrôlables et promettant des bénéfices, tandis que l'autre cherche à imaginer le lecteur et la lectrice hirsutes, rebels et artistes, il paraît plus important de chercher à trouver comment rapprocher plutôt que laisser s'éloigner ces deux mots ainsi que les gestes et variations qui leur correspondent. Il semble, en effet, plus utile de chercher à voir la technologie comme un possible terrain de langages hirsutes et la littérature comme une autre manière de récupérer une part de contrôle à l'intérieur de l'opacité technologique contemporaine.

Une façon de tisser des liens entre les deux est de les re-imaginer toutes les deux, et si possible l'une par le biais de l'autre, tout d'abord dans une approche qui investit l'imaginaire. Qu'est-ce que la littérature ou l'art de l'écriture vis-à-vis de la technologie et qu'est-ce que la technologie vis-à-vis de l'écriture ? Quand Jacques Derrida écrivait en 1967 que « tout champ couvert par le *programme* cybernétique sera champ d'écriture »<sup>18</sup>, il mettait le doigt sur leurs relations contemporaines, même si, à l'époque, il ne pouvait écrire aucune ligne de code et envoyer aucun sms puisque l'ordinateur personnel, Internet et la téléphonie mobile étaient encore loin d'avoir vu le jour. Catherine Malabou, qui a fait sa thèse avec Derrida, a publié un texte critique dans lequel la Grammatologie derridienne se fait revisiter quatre décennies plus tard par une approche philosophique féministe qui lui juxtapose le terme de « plasticité »<sup>19</sup>. En effet, pour Malabou, « il est clair aujourd'hui que l'écriture en tant que schème moteur, n'est plus prégnante dans le réel »<sup>20</sup>. Pourquoi ? Parce que « nous ne vivons plus à l'époque de l'écriture »<sup>21</sup>. Comment Malabou peut-elle avancer une telle affirmation à l'ère des sms et des réseaux sociaux, des terminaux informatiques interminables, de GPT3 et GPTChat ? Son argumentation reprend les domaines mis en avant par Derrida en 1967, à savoir la biologie et la cybernétique. Mais, qu'en est-il au XXI<sup>e</sup> siècle ? À cette question, Malabou répond que, d'un côté, « dans le domaine de la génétique par exemple, le motif du code subit lui aussi un « élargissement » significatif et que, de l'autre, « en cybernétique, le programme n'est plus non plus le maître mot »<sup>22</sup>. Pour elle, « nous assistons à un déclin ou désinvestissement de la graphie et du graphisme en général »<sup>23</sup>. À quoi cela est-il dû ? C'est

---

<sup>18</sup> Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, éditions de Minuit, Paris, 1967, p. 19 : « Enfin, qu'il ait ou non des limites essentielles, tout le champ couvert par le *programme* cybernétique sera champ d'écriture. A supposer que la théorie de la cybernétique puisse déloger en elle tous les concepts métaphysiques – et jusqu'à ceux d'âme, de vie, de valeur, de choix, de mémoire – qui servaient naguère à opposer la machine et l'homme, elle devra conserver, jusqu'à ce que son appartenance historico-métaphysique se dénonce aussi, la notion d'écriture, de trace, de gramme ou de graphème ».

<sup>19</sup> Catherine Malabou, *Changer de différence - Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, 2009, p. 75-76. La plasticité est pour Malabou « la double aptitude à recevoir la forme et à donner la forme » alors que « le schème de l'écriture cède la place à un nouveau schème en vertu de la plasticité même de son sens, de sa modifiabilité, de son aptitude métamorphique ».

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 69.

<sup>22</sup> Malabou, *op. cit.*, p. 69-70.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 70.

dû au fait que les « images plastiques qui se déclinent comme autant de *figures* de l'auto-organisation » – tendent à se substituer aux images graphiques »<sup>24</sup>, avance-t-elle.

Dans la présente thèse, la question de l'écriture demeure cependant centrale. La raison de cela est que l'approche choisie situe l'écriture au niveau de la vie quotidienne et la considère complice d'un imaginaire activable dans les luttes actuelles. L'écriture, et notamment une acceptation très élargie de l'écriture, allant du texte imprimé, au poème chanté, à une installation qui ne fait pas appel à des lettres mais qui écrit, peut servir de soutien au monde animé qui englobe toute l'écorce terrestre. Et si les technologies de la communication et de la surveillance contemporaines ne sont pas toujours frontalement présentes dans les pages qui suivent, celles-ci y sont toutefois omniprésentes en tant que sous-texte continu dans le sens où tout ce qui s'écrit aujourd'hui pousse sur ou contre leur substrat interfacé qui garde, ou vole, la trace de nos actions qu'elles soient effectuées, écrites ou parlées. Ne pas s'y référer en permanence, déployer un corpus rarement emprunté à la théorie des médias directement, permet de détourner leur omniprésence, de déjouer leur omnipotence, de laisser pousser d'autres imaginaires que ceux dictées par les technologies numériques et la culture qui est la leur.

## Technologies

*Τεχνολογία*, du mot *τέχνη* et du verbe *λέγω*, apparaît pour la première fois dans la langue grecque pendant la période hellénistique<sup>25</sup>. Il est intéressant de noter que le mot désigne initialement « l'analyse textuelle et l'analyse grammaticale des mots ». Pendant cette même période, il acquiert un second sens en tant que « présentation de règles et de principes d'une technique ou d'un art en particulier ». C'est, par exemple, le cas, chez Claude Galien (*Γαληνός*), le médecin grec né à Pergame en 129<sup>26</sup>. Même si c'est évidemment ce second sens qui est clairement encore actif dans le mot « technologie » aujourd'hui, la présente thèse rêve d'une intensification de son existence oubliée en tant qu'activité philologique. Non pas par nostalgie pour les belles-lettres ou pour la rhétorique, mais en tant qu'indice et rappel des relations complexes reliant historiquement les mots et les choses, les mots et les actions et, enfin, les mots et la perception de la réalité et, donc, des possibles qui se tiennent autour de nous, nous entourant d'une multitude de chemins virtuels qui attendent à être empruntés.

---

<sup>24</sup> Ibid., p. 70, mise en italique par l'auteur.

<sup>25</sup> « *Τέχνη* » en grec ancien et moderne signifie « art », « *λέγω* » en grec ancien et moderne signifie entre autres « compter », « conter », « dire », « parler », « collectionner », etc., et « dire » en grec moderne.

<sup>26</sup> Georgios Babiniotis, *Ετυμολογικό Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας - Ιστορία των Λέξεων με σχόλια και ένθετους πίνακες*, Athènes, Κέντρο Λεξικολογίας, 2009, p. p1421, lemme *τεχνολογία*.

La racine « *leg* » du verbe « *λέγω* », signifie « compter », « énumérer » et il est important et significatif de noter que, dans la toute première citation du mot chez Homère, les humains sont énumérés sans distinction avec les phoques... Mais « *Leg* » signifie également « conter », « parler », « dire ». On rencontre ce sens également chez Homère où Ulysse ment en contant<sup>27</sup>. Enfin, plus tard « *Leg* » acquiert aussi le sens de « collectionner », « rassembler » et même, par extension, « lire ».

« *Tek* » signifie, quant à lui, *to chop*, couper, traiter le bois, travailler avec la hache et la pioche. « *Tek* » décrit donc, entre autres, le matériau de base pour fabriquer non seulement des maisons mais aussi ériger des murs et des clôtures. Il décrit tout aussi bien le début de l'art (*techné*), du texte et du textile. Comme dans le poème de Gogou qui sert d'exergue à ce texte, la lignine des racines est là pour donner des branches nouvelles et non pas pour un retour en arrière, vers une authentique première période, etc. La fourche entre le passé et la pousse, la nostalgie et la lutte est une question d'amour (amour de la vie, de la liberté, de la justice et des communs) et de force d'imagination et d'action politiques (au service de la vie, de la liberté, de la justice et des communs).

À l'intérieur de ces mots, entre la pioche et la collection, parler, tisser, compter, conter et lire baignent pour ainsi dire dans une même soupe, une soupe qui n'est pas la soupe primordiale, bien sûr, mais qui est déjà, d'une certaine manière même si pas encore d'une manière certaine, une soupe de données. La présence d'une telle soupe à l'aube de l'écriture pourrait, bien sûr, paraître moins précoce si l'on prend en compte que, selon Kittler, l'écriture est la mère de tous les media, et que, selon les Égyptiens, Theuth, le dieu des sciences et des techniques est aussi celui de l'écriture. Dans sa *Grammatologie*, Jacques Derrida perçoit la parole déjà comme une écriture puisque la parole n'est jamais pure expression mais substitut elle-même, le substitut d'un chant qu'on entendra sans doute plus clairement grâce aux recherches prestidigitatrices de David Abram<sup>28</sup>. Ce qui est ici recherché par les mots, les poèmes et les arts est une vision plurielle plutôt que binaire du problème technologique et de ce qu'on peut faire avec l'état d'un monde qui s'en trouve profondément dominé. La définition de la technologie que propose, par exemple, James Bridle peut éventuellement contribuer à un rapprochement :

La technologie n'est pas simplement la fabrication et l'utilisation d'outils: elle est la fabrication de métaphores. En fabriquant un outil, nous incarnons une certaine compréhension du monde qui, ainsi réifiée, est capable d'obtenir certains effets dans ce monde. Cet outil devient de cette manière une autre partie mouvante de notre compréhension du monde – même si, souvent, de

---

<sup>27</sup> G. Babinotis, *op. cit.*, p. 766 (πβ. Ομήρ. Όδ. δ 452: *έν δ' ήμέος πρώτους λέγε κήτεσιν «μας μέτρησε μαζί με τις φώκιες»*) et (πβ. Όδ. τ 203: *ϊσκε ψεύδεο πολλά λέγων έτύμοισιν όμοτο «προσποιείτο λέγοντας πολλά ψέματα που έμοιαζαν αληθινά»*).

<sup>28</sup> Cf. Branchage « *Surrounded poetry* ».

façon inconsciente. Ainsi, nous pourrions dire qu'il est une métaphore cachée: une sorte de transport ou de transfert est réalisé.<sup>29</sup>

Cela est d'autant plus important que les technologies actuelles sont plus que jamais distributives et distrayantes, ce qui peut comporter la possibilité d'un retour à un rapport non-anthropocentrique avec le monde animé plus qu'humain et post-alphabétique. Dans cet élément peut se cacher une chance bizarre qu'il serait néfaste de ne pas saisir sous prétexte que les technologies sont très problématiques pour la liberté et la démocratie. Même si cela est tout à fait vrai dans le monde contemporain, il importe de trouver comment utiliser les technologies contre l'idéologie technologique « californienne ». Il importe d'arriver à utiliser leur potentiel distributif pour se libérer du Capitalocène. La *logotechnie* aide à voir cela, elle est elle-même une technologie qui marche contre l'idéologie qu'elle véhicule. Elle n'est pas une écriture pour compter, mais une écriture pour se rendre compte que chanter est aussi compter, elle est la possibilité d'un chant qui transforme ce que compter veut dire et ce que compter peut faire<sup>30</sup>.

## Mots

Du b. lat. *muttum* «son » dér. régr. de *muttire* «produire le son mu, grommeler remontant au rad. onomatopéique  
Fin x<sup>e</sup>s. *ne soner mot* «ne rien dire »  
1246 faire mot à qqn «attaquer quelqu'un par des paroles »  
1866 avoir des mots avec qqn  
Mot d'enfant Mot d'esprit Mot de la situation Mot de la fin Mot d'une énigme  
Avoir son mot à dire  
Dire deux mots<sup>31</sup>

Sans les mots, il ne peut y avoir ni logotechnie ni technologie. Mais que sont-ils, ces éléments mobiles, variables et instables, auxquels on a constamment recours pour vivre ensemble ? Du point de vue de cette thèse, un mot est un branchage, est un arbuste, est une tige, est une ramée. Un mot contient déjà toutes les phrases qui peuvent l'accueillir, toutes les significations qu'en parlant ou en écrivant on pourra lui demander, lui chercher, lui prêter ou lui retirer. À peine sorti de la bouche ou du dictionnaire, un mot est le branchement de toutes ses contradictions. Un mot c'est de l'air sortant d'un corps, c'est du son, c'est du

---

<sup>29</sup> « *Technology is not mere tool making and tool use: it is the making of metaphors. In making a tool, we instantiate a certain understanding of the world that, thus reified, is capable of achieving certain effects in that world. It thus becomes another moving part of our understanding of the world – if, often, unconsciously. Thus we might say it is a hidden metaphor: a kind of transport or transference is achieved.* » BRIDLE, James, *New Dark Age: Technology and the End of the Future*, Royaume-Uni, Verso Books, 2018, livre électronique, chapitre 1, « Chasm ».

<sup>30</sup> Friedrich A. Kittler, « The Alphabet of the Greeks : On the Archeology of Writing », dans *The Truth of the Technological World – Essays on the Genealogy of Presence*, Stanford, Stanford University Press, 2013, chapitre 20.

<sup>31</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/mot>, consulté le 16 octobre 2022.

sens. Un mot c'est aussi une plante qui pousse ou un petit animal qui se meut de son propre timbre.

Un mot est un espace de vie résonnant et en relief, un terrain vague où se côtoient ambivalences, ambiguïtés et possibilités. Mais, plus encore, un mot est un lieu, sonore et visuel et parfois aussi tactile et même olfactif ; un condensé d'expériences vécues cumulées à travers des générations d'êtres vivants qui avant de mourir auront mangé, parlé, fait l'amour, marché, souffert, dormi / rêvé, bu et écrit (*not necessarily in that order...*). Un mot est une longue lignée anonyme qui traverse la vie et la mort, une localisation et un ancrage furtifs dans un amas d'expériences qui glissent dans et d'entre les langues et au fil d'un temps long très long qui fait qu'un mot est asémantique et sens en même temps, qu'il est son dessiné dans l'air, image parlée contre du papier et expérience habitant contre le corps à la fois. Cette attitude vis-à-vis des mots est, bien sûr, une adaptation provoquée par la violence du monde contemporain dont le motif est à la fois aimant et combatif, accueillant et têtue, une sorte d'antidote poétique. « Mais un mot est un puits sans fond »<sup>32</sup>. Il est donc aussi un espace infini de projection vers le bas et vers le haut, monter – descendre – monter *und so weiter*.

C'est pourquoi la question n'est peut-être pas seulement aujourd'hui comment créer de mots nouveaux, comment inventer des néologismes, mais plutôt comment vivre avec ceux qui sont déjà là. Et la vraie question est peut-être comment les entendre à nouveau ces mots, comment les faire vibrer, comment se laisser toucher par eux et comment les malaxer, enfin, comment ajouter les mots dont on a besoin à ce qu'on dit et écrit dans un souci d'amplification des sens et d'excitation du sens, dans un désir de reprise de contact avec ce qui est devenu absent, en vue d'une prolifération de cycles et de recyclages, suivant une volonté d'écoute et de réappropriation de ce qui a été volontairement ou imperceptiblement banni, tu, oublié. C'est un processus bariolé de sortie des normes, et c'est aussi un processus qui tient à rester le plus possible dans la simplicité – des mots *et* des moyens.

La question est alors plutôt comment trouver là où on ne cherche plus, dans des mots pour certains très anciens pour d'autres très récents. Il y a une part de latence dans les mots, une sorte de sève délaissée, qui demande à être réveillée. Les mots sont des corps vibrants qui inspirent et expirent en syntonie avec les corps vivants (ou pas) et le cosmos : Ils s'étirent, ils se courbent et ils baillent.

Chaque mot est une respiration particulière. Cette sensation du mot comme respiration détient un sens physique, quelque chose que je peux ressentir en parlant, en portant mon attention sur comment mon corps et chaque corps - les poumons, la gorge, les cordes vocales, le palais, les dents et la langue dans la bouche - fait pour parler en accord avec le désir de dire ; la sensation de la vie, d'être en vie *et* de vouloir rester en vie, traverse

---

<sup>32</sup> Lyn Hejinian, *My Life*, Middletown Connecticut, Wesleyan University, Burning Desk, 1980 et Lyn Hejinian, *My Life and My Life in the Nineties*, Middletown Connecticut, Wesleyan University, 2013 : « *But a word is a bottomless pit* », p.3.

et garantit l'énonciation (plus ou moins) juste de chaque son tandis que l'air remplit la cavité de la bouche, puis, le tunnel de la gorge, reliant constamment les poumons au milieu terrestre. Cette relation corporelle, entre notre propre chair et « la chair du monde » comme le dirait David Abram reprenant Merleau-Ponty, est au cœur de toute énonciation<sup>33</sup>. La forte et irremplaçable liaison entre atmosphère et poumons est le terreau d'énonciation des mots. Que ça soit un oiseau, un enfant ou un orang-outan qui gesticulent avec leurs bouches et corps émettant des sons volontairement formés, ce qui parle c'est le corps via l'air et le milieu, le corps dans et avec l'air et le milieu. Parler est une pratique du « et ». On ne parle jamais seul. Même quand il s'agit de ce qu'on appelle un monologue, un corps qui respire avec le monde se multiplie, se fait – au moins – deux pour s'entendre et se parler.

Cette sensation du mot comme respiration comporte un sens philosophique : Qu'est-ce que la vie ? Un corps vivant que peut-il faire avec la vie ? et un sens philologique : Qu'est-ce qu'un mot ? Un corps vivant, que peut-il faire avec les mots ? La relation aux mots, la perception des mots n'est plus la même quand on les rencontre sur le terrain des corps et du cosmos, sur leur propre physicalité sensible et lexicale, sur leur propre histoire, qui est une histoire vécue, projetée et/ou phantasmée, encore plus qu'étymologique. Tout change quand on ne les utilise plus uniquement pour leur sens ou selon leur utilité communicative sémantique première mais aussi pour la matière dont ils sont faits et, aussi, pour la matière qu'ils fabriquent et propagent.

Il semble important à l'ère du Plantationocène que ces deux sensations, la physique et la philosophique/philologique, ne soient pas séparées. Cela semble même vital que de les pratiquer et sentir ensemble. Cette double sensation coïncide d'une certaine manière avec la pratique artistique. Ce serait cependant très problématique qu'elle demeure le seul privilège des arts et des artistes, cela n'aurait d'ailleurs que très peu d'intérêt vu l'ampleur de l'écocide en cours. Les mots ont été créés dans les forêts, entre les bruissements et les frémissements des plantes, des insectes, des animaux, les pieds dans le humus et le corps en cachette dans les feuillages ou en détente à côté d'un feu. Les mots sont des êtres animaux et végétaux et minéraux *también*. Ils surgissent, puis se baladent entre la sémantique et l'asémantique, entre le sens absolu et l'expérience particulière, entre l'imagination, l'effort et la sensualité. Les êtres humains sont des êtres vivants capables de ressentir l'asémantique comme quelque chose qui compte et qui a sa propre importance. Pourquoi sinon y aurait-il autant de langues différentes ? Les pratiques trans\*langues sont une manière de vivre avec cette énigme perpétuelle qu'on a tout intérêt à apprendre à aimer<sup>34</sup>.

Λέξις (*lexis*), le mot pour « mot » en grec ancien, devenu λέξη en grec moderne, vient du verbe λέγειν, et donc de *leg*, tout comme λόγος (*logos*). À mes oreilles

---

<sup>33</sup> Cf. Branchage « *Surrounded poetry* ».

<sup>34</sup> Cf. Branchage « *Trans\*langues* ».

"anciennement grecques", λέξις sonne presque comme si c'était le contraire de « mot ». En grec ancien, d'ailleurs, λέξις dit aussi bien le mot, la parole que la phrase ou le phrasé. C'est un sens actif encore sensible dans λέξιη en grec moderne.

En comparaison, « mot » semble proche de tu·e, le participe passé du verbe taire, sans doute à cause du mot « motus ». Ou est-ce plutôt l'inverse ? Je l'entends un peu ainsi : une fois dit, une fois *mot*, « mot » est tu, *motus*. Dans mon imaginaire sonore, cela proviendrait même d'une bizarre combinaison entre le verbe « taire » et le pronom personnel de la deuxième personne. Cela fabriquerait un indice accidentel d'un des paradoxes de la communication qui serait *a priori* incommunicable et où une extrême vigilance est requise pour ne jamais obstruer le langage de l'autre, pour rester à l'écoute. En grec, par contre, le mot λέξις [depuis Athènes et les années quatre-vingt-dix, période où mes lectures sont notamment françaises mais où je fais encore des textes (récits ou essais) et des poèmes en grec (et parfois en anglais)] je l'entends comme un ultimatum, τελεσίγραφο en grec, mot composé de « τέλος » (*télos*), et « γράφειν » (*graphein*). « *Télos* » veut dire « fin » (*end*) et « objectif » alors que « *graphein* » signifie « écrire ». Un τελεσίγραφο arrive, selon l'imaginaire comporté par ce mot en grec à mes yeux, sous la forme d'une lettre en train d'être envoyée à une destinataire, comme une flèche expédiée droit sur sa cible par Artemis, de la main donc de cette déesse androgyne constamment entourée d'animaux sauvages et de femmes compagnones, tout droit sur une proie qui reste épinglée contre le mur comme le papillon dans la boîte en velours de l'entomologiste. À noter ici qu'un entomologiste peut, selon l'étymologie, être aussi bien quelqu'un ou quelqu'une qui étudie les insectes *et* quelqu'un ou quelqu'une qui se préoccupe des choses coupées, de sections et de coupures ou de « lignes sécantes », donc très probablement un jardinier, une poétesse ou les deux en même temps<sup>35</sup>. Une λέξις est donc un envoi (ou un billet d'amour sous forme d'avion en papier) bien visé, quelque chose comme un tonnerre de poche, un art gestuel électrique, une chironomie subite car adressée avec intensité. En prononçant un mot, on gesticule en direction de quelque chose, de quelqu'une ou de quelqu'un. Mon vocabulaire, d'ailleurs, peut être aussi perçu et compris comme sa gestique, corps habitant et habité, parlant et parlé.

## Méthodologies

La méthodologie choisie respecte, bien sûr, les règles bibliographiques et la nécessité d'un appareil critique. Sa source provient cependant de la pratique artistique dont elle souhaite rendre compte. L'inspiration vient d'un être qui s'agite quelque part entre le monde humain et le monde végétal. C'est un insecte familier et mal connu à la fois, un insecte

---

<sup>35</sup> Monique Wittig, *Chantier littéraire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon et éditions ixé, p. 53.



qui arrive à survivre aux biocides : la sauterelle. La citation du « Chant de la montagne » qui suit apparaît en tant qu'échantillon représentatif du contexte de ce choix.

### Chant de la montagne

la voix qui rend la terre belle  
encore et encore dans les sons  
parmi les nuages sombres  
la voix du tonnerre  
la voix d'en haut  
La voix qui rend la terre belle

La voix qui rend la terre belle  
la voix d'en bas  
la voix de la sauterelle  
parmi les petites plantes  
encore et encore, elle résonne  
la voix qui rend la terre belle.<sup>36</sup>

Après une première rencontre importante, qui date d'avant la thèse, avec l'envergure des possibilités de la sauterelle dans le poème « *Grasshopper* » de e. e. cummings, la traduction de ce poème Navajo devient ici une seconde peau, une chaleureuse enveloppe à l'intérieur de laquelle sentir ou, au moins, soupçonner l'ambiance de ce choix méthodologique que ne peut préciser aucune description pragmatique. C'est que le poème à mots Navajo fait différemment ce que le poème visuel de cummings pressentait et donnait à voir dans la plate altimétrie magique qui était la sienne sur la page dactylographiée<sup>37</sup>. Mais les deux parlent avec la sauterelle plutôt que de la sauterelle. Le poème de cummings s'écrit avec la page et les yeux, faisant exploser les deux dans tous les sens grâce au corps de l'insecte que généreusement il y invite même si son espace est strictement millimétré. Le chant Navajo se fait, lui, avec les poumons pour les oreilles. Il se tient quelques moments dans l'air devant la montagne, à entendre le saut de la minuscule sauterelle qui s'élance d'entre les plantes vers le haut et le gigantesque tonnerre qui tombe vers le bas à travers des nuages sombres. La complémentarité entre le poème visuel et le chant est belle et nécessaire.

Grâce à des pattes arrière particulièrement longues et fortes, la sauterelle ne peut avancer que par sauts et lacunes, elle ne peut laisser derrière elle que de traces discontinues, presque incertaines. Avec ses presque vols, elle relie plusieurs points qui n'ont, apparemment, à voir l'un avec l'autre que les mouvements inopinés de son corps à elle. La sauterelle est une pensée en action tout autant qu'une action spontanée, improvisée au milieu dans le sens où chaque mouvement crée un processus sans qu'un sens préexiste toujours au

---

<sup>36</sup> Brian Swann (dir.), *Native American Songs and Poems – An Anthology*, Mineola, Dover Thrift Publications Inc., 1996, livre électronique, « *Song from the Mountain Chant* », *the voice that makes the land lovely / again and again in sounds / among the dark clouds / the thunder's voice / the voice above / The voice that makes the land lovely / The voice that makes the land lovely / the voice below / the voice of the grasshopper / among the little plants / again and again it sounds / the voice that makes the land lovely* ».

<sup>37</sup> Pour lire et regarder le poème de e. e. cummings <https://poets.org/poem/r-p-o-p-h-e-s-s-g-r>

parcours ainsi dessiné. Cet ensemble de déambulations peu linéaires fabrique une toile d'araignée sans surface, dessin ou fond autres que le désir d'habiter, d'arpenter, de goûter un lieu avec son propre corps se posant tout contre les autres corps qui deviennent, au fil des sauts, autant d'accords d'accueil. Il devient ainsi apparent quelle peut être la voie de la sauterelle ici-bas en homothétie avec le tonnerre là-haut : elle fait se rassembler des points étranges et étrangers qui deviennent, grâce à ses infimes déplacements, habitables, pensables, pourrait-on ajouter, ensemble. Il est sans doute moins évident de préciser quelle est la voix de la sauterelle (*the voice of the grasshopper*) dont parle le poème Navajo. Que dit-elle, comment parle-t-elle cette voix ? Est-elle d'une quelconque manière / matière sonore ou s'avère-t-elle plutôt silencieuse ? Et, si elle se développe plutôt en silence, comment peut-on faire pour l'entendre ? Comment peut-on faire pour entrer en communion avec « la voix qui rend la terre belle » dans « le chant de la montagne » ? Qu'est-ce qui monte et qu'est-ce qui descend dans cette géométrie par sauts dans l'air qui évolue d'une matière à l'autre et d'un support au prochain ?<sup>38</sup>

## Branchages

Un branchage n'est pas une unité, ce n'est même pas un arbre – si tant est qu'un arbre, tel que le comprend et projette de manière tenace l'idée humaine de l'unité, existe. Un branchage est plutôt un maillage de relations continues. C'est un ensemble de tiges vivantes qui grandissent de manière relativement autonome à partir d'un point de départ commun au niveau du tronc ou de la racine. Plusieurs branches poussent selon une simultanéité aux orientations diverses et variées. Ces branches tiennent ensemble tout en se quittant, grandissant les unes à partir ou à côté des autres. « Chaque branche est une unité taxonomique ; elle évolue au cours du temps et produira, dans sa descendance, plusieurs unités distinctes : la section de la branche se déforme, chaque renflement annonce l'individualisation prochaine d'un nouveau taxon. »<sup>39</sup>

Mais, justement, dans le branchage, ces individualités temporelles partagent un même espace-temps, elles deviennent part de ce qu'on appelle arbre, *tree*, *árbol*, *δέντρο*, *albero*, et qui est une croissance collective. Le tronc, les feuilles, les branches continuellement s'allongent. Le nombre de feuilles, de branches, de nouveaux troncs que ces temporalités végétales collectives accueillent se multiplient sans cesse. La même sève les parcourt en marées vertes<sup>40</sup>, les mêmes vents les traversent. Selon leurs épaisseurs, leurs

---

<sup>38</sup> Cf. Conclusion.

<sup>39</sup> Aline Raynal-Roques, *La Botanique redécouverte*, Paris, éditions Belin, 1994, p. 215, livre électronique.

<sup>40</sup> Ernst Zürcher, Francis Hallé (préf.), Bruno Sirven (postf.), *Les arbres, entre visible et invisible : s'étonner, comprendre, agir, op. cit.*

inclinaisons, leurs longueurs et l'alternance des saisons, elles réagissent chacune à leur manière.

Il s'agit ici de l'appareil aérien d'un arbre, mais on peut imaginer que l'appareil souterrain profite d'une même camaraderie. Le langage nous a habitué à dire branchage pour désigner « l'appareil aérien » de l'arbre, mais il est difficile de voir comment « l'appareil souterrain » ne serait pas lui aussi un branchage.

Pourquoi cette recherche est-elle faite et pensée en branchages plutôt qu'en parties ou chapitres ? La réponse est elle-même une construction ramifiée. Elle est liée au besoin de déjouer le temps successif, causal, qu'imposent *a priori* l'architecture des livres et le sens de la lecture alphabétique, tout en demeurant fidèle à l'envie de travailler dans quelque chose qui reste un livre (de *liber*, écorce d'arbre ou feuille de *liber* sur laquelle on écrivait). Elle est aussi partie prenante d'une volonté d'habiter dans et de se laisser guider par un imaginaire végétal que les mots font pousser.

Écrire de branche en branche est aussi une manière d'affirmer une écriture en volume plutôt que plate, une écriture de sauts et de bonds, plus semblable, comme on vient de le proposer, aux manières d'une sauterelle et de la poésie concrète et donc plus à même de ressembler à l'époque qu'on parcourt, marquée par l'urgence de refaire sens du monde – autrement, et de « libérer » l'écriture de son passif *et* de son passé.

Un écrit qui désire s'articuler en branchages et se penser par tiges est un écrit qui tient à se disloquer, qui tente de se penser dans la contemporanéité qui est la sienne aujourd'hui sur la planète Terre des catastrophes climatiques et des maladies pandémiques. « Passer du coq à l'âne », sauter de branche en branche paraît une manière adaptée aux particularités de l'époque dans laquelle cette recherche se situe. Une gymnastique mentale qui s'inspire de la gestuelle des singes, dont les corps, dans la plasticité et agilité qui sont les leurs, sont encore plus proches que les corps humains de l'anatomie des arbres, est plus à même de conduire vers une sortie de l'anthropocentrisme.

Les branchages sont aussi l'aveu d'une volonté de faire confiance au monde des plantes pour la poussée de ce livre, dans la lenteur, la relative immobilité de la position assise de celle qui écrit comme une possibilité d'imitation d'une relation qui s'évertue à la fois vers la terre et vers le ciel, autrement dit, un éloignement du modèle du cerveau, unité centrale vénérable chez les cybernéticiens et leurs épigones, et qui dicterait ce que ce qu'on appelle les organes « inférieurs » se devraient d'exécuter. Comme l'écrit CAConrad dans son poème « 65 Shard »<sup>41</sup> :

---

<sup>41</sup> CAConrad, publié sur le compte instagram du poète, @caconrad88, le 29 juillet 2022.

mind and  
body can only  
be separated through  
decapitation  
another  
mistake  
we have  
lived with  
for too long  
when it's your  
turn go or  
hesitate  
which  
will  
it  
be  
I'm a poet  
not a motivational speaker  
I keep trying to tell you  
press a hand to  
the rumbling  
wrap yourself in elegy  
we kill 3000 silkworms  
to make one  
pound  
of silk

Les branchages disent partage *et* simultanéité des pensées, autonomie *et* coexistence des désirs, vent qui traverse, grosses pluies *et* imminente sécheresse. Écrire deviendrait donc une tentative d'imiter la capacité sensible des arbres qui sentent leur milieu avec leur corps entier, tout au long des branches, des branchages et des troncs, un corps photosynthétique, qui se meut en relation et grandit continuellement.

Les branchages sont, par ailleurs, vus ici comme des pissenlits voyageurs. Fragiles – mais en rencontre permanente avec le souffle dans cette légèreté dansante et vulnérable qui défie la gravité. Le vent qui les porte et le *ffff* du souffle humain ou du reniflement mammifère qui les désagrège pour un vœu silencieux qui se distribue au gré du vent. Comment écrit-on au milieu ? Est-ce possible ? Est-ce faisable ? Pourquoi est-ce désirable ?

S'il y a une chose à demander à un poème, c'est sans doute qu'il permette un recommencement, un nouveau début pour les personnes déroutées que sont les humains sur Terre ; qu'il permette une nouvelle et véritable cette fois-ci (donc généreuse et amoureuse) relation au monde animé.

*Poems are like dreams: in them you put what you don't know you know*<sup>42</sup>.

Si « les poèmes sont comme des rêves [et que] dedans tu mets ce que tu ne sais pas que tu sais », alors c'est que les poèmes sont la voix à trouver et la voie à emprunter afin de s'éloigner de la vision et la vie anthropocentrées ; c'est qu'ils sont en fait cet « assemblage cosmologique moderne » étroit qui se base sur des dits universaux tamisant l'expérience du monde d'une manière très problématique qui jusqu'ici est demeurée pratiquement intouchable<sup>43</sup>.

Si « les poèmes sont comme des rêves {et} dedans tu mets ce que tu ne sais pas que tu sais », alors parfois tu mets dedans ce que tu sais que tu ne sais pas et le poème fait que tu en apprends quelque chose. Pourquoi ? Parce que le poème ne fait rien, ne dit rien, ne prend rien, le poème est relation. Et, parfois, tu sais que tu sais et, en faisant le poème, tu découvres autre chose. D'autres fois encore, le rêve est un non-savoir absolu et le son du poème fait trembler un paysage onirique dont les éclats influenceront le sommeil à venir ou les rendez-vous du lendemain. C'est que le poème est son propre milieu et qu'il ne l'est pas du tout à la fois. Le poème n'est rien en soi, le poème est relation. Le poème est relation parce qu'il n'est rien et le poème est relation malgré le fait qu'il n'est rien parce qu'il veut tout de même devenir quelque chose. Et, une fois lu, un poème devient quelque chose. Il devient peut-être branchages, verts, si possible, et au pluriel.

Cette thèse est plus ou moins imaginée selon le modèle d'un jardin anglais ou plutôt à l'instar d'une modeste étendue alternant champs et bois. Les trois chapitres principaux, « Trans\*Langues », « Surrounded poetry » et « Pratiques du "et" » sont conçus tels de branchages qui se côtoient et dont le vent peut mélanger à volonté les branches, brindilles et feuilles. Ces trois parties principales deviennent souvent serpentines et sont de longueurs différentes tout comme leurs chapitres et leur nature. Les trois branchages qui la constituent commencent par des textes théoriques, puis les registres deviennent graduellement plus durs à discerner, mélangeant poèmes, expériences, commentaires sur le travail poétique, textes de performance, récits faits à la première personne, etc. Ce choix botanique est dû au fait que non seulement la vie dans les bois et les champs semble être assez proche de la méthodologie du processus de création artistique, mais que, en plus, celle-ci a beaucoup à en apprendre. C'est, en effet, dans les deux cas, d'une activité continue qu'il s'agit, d'une activité qui ne peut avoir lieu si elle ne considère pas tout comme un seul ensemble, instable, interdépendant et changeant, parce que ce n'est que comme cela que le travail peut profiter le mieux de la transformation d'une chose en autre chose. Cette thèse ressemble donc à un atelier sur papier ou à une polyculture où les herbes folles poussent

---

<sup>42</sup> Adrienne Rich, *On lies, secrets and silence, selected prose* - 1966-1978, New York, Londres, W. W. Norton & Company, 1979.

<sup>43</sup> Philippe Descola, prologue in Sophie Houdart, Olivier Thiery (dir.), *Humains et non humains – Comment Repeupler les Sciences Sociales*, Paris, La Découverte, 2011, p. 19.

assez librement aux pieds des chênes et des châtaigners, qui ne sont jamais trop loin des pins et des oliviers.

*Nota bene* : Le pronom personnel « Je » a été évité partout où cela a été possible pour une meilleure adaptation au format imposé par une thèse universitaire. Cependant, là où, dans le travail, la vie quotidienne, les conditions corporelles et les aléas de la vie ont été tout aussi importants que les questions artistiques et théoriques, le pronom personnel a fait, par nécessité, quelques inévitables apparitions.



# PARTIE I : BRANCHAGE : [TRANS\*LANGUES]

Le mot « translinguals » est né dans le titre d'un poème, *Hypotheses, Plural, for Translinguals*, écrit pour un public à la fois anglophone et francophone l'été 2018<sup>44</sup>. La double adresse langagière de cette invitation m'a donné la possibilité d'affirmer de manière plus avouée et consciente le plurilinguisme qui était déjà présent dans mon travail. Depuis, les bords de ce polyglottisme se sont trouvés graduellement élargis pour inclure de plus en plus de parleuses et de parleurs grâce et avec lesquelles se fabrique le matériau trans\*langues même. « *Translinguals* » aurait pu, bien sûr, ne pas être traduit du tout ou se dire en français « translinguistique(s) », « translinguale » ou, de manière sans doute encore moins évidente, « translinguaux ». Ni la référence à la linguistique ni même la référence à l'organe de la langue n'aurait été suffisamment convaincantes. Pire, aucun de ces mots n'aurait convenu puisque la difficulté du passage d'une langue à l'autre ne résidait pas tant au niveau sémantique qu'au niveau sensitif et sensuel.

Comment les yeux et les oreilles accueilleraient-ils dans la langue française ce « *translinguals* » qui avait apparu dans le titre du poème comme une présence pas tout à fait définie et presque liquide, avec ses effets tout d'abord sonores ? Qu'est-ce que cela transmettrait de ce que mon imaginaire entendait par les résonances érotiques de ce mot, entre le « t » des dents et le « ra » de la gorge, le « n », le « s » et le « l » de la salive, le « i » de l'intensité, le « n » et le « g » de l'intranquillité, l'« u » des lèvres et le « als » du « comme si » (via l'allemand) ? Quels mouvements de la langue dans la bouche, sur papier et dans l'air provoquerait-il ce nouveau mot qui n'arrivait pas d'arriver ? Quels croisements de langages et de sons mettrait-il en mouvement une fois-là ?

Ce qui a finalement paru correspondre le mieux aux effets corporels recherchés a été le mot « trans\*langues ». Quand on le dit, il nécessite un claquement de la langue dans la bouche qui rappelle (presque) ou contient (presque) les glissements, à-coups et caresses de « *translinguals* ». Quand on le lit, il invite les yeux et les oreilles à faire l'expérience d'un sursaut visuel lapidaire. « Trans\*langues » est, en effet, non seulement un mot plutôt étrange, mais il contient un astérisque (de *ἀστρον*, astre) qui, de façon peu habituelle, interrompt la graphie du mot pour convier tantôt le clavier tantôt le cosmos à la

---

<sup>44</sup> La lecture a eu lieu le 3 juillet 2018 dans l'Atelier de Michael Woolworth, à Bastille (Paris) lors d'une soirée organisée par double change en l'honneur de la poétesse américaine Rachel Levitsky qui m'a généreusement invitée à la fois à y lire quelque chose de mon travail et à traduire et performer avec elle un texte récent du poète et traducteur Pascal Poyet (*Regardez, je peux faire aller Wittgenstein exactement où je veux*, TH.TY., 2018), qui participait également à la soirée en tant que traducteur/lecteur en français du dernier livre de Rachel Levitsky, *Against Travel – Anti-Voyage*, Pamenar Press, 2018). Archive sur la chaîne youtube de double change et sur mon site : <https://www.youtube.com/watch?v=sMpukgoaSBQ>, <http://cargocollective.com/madeleine-aktypl/prfm-Hypotheses-plural-for-Translinguals>



lecture<sup>45</sup>. Et ce qu'on lit, avec un peu de chance ou de désir, provoque une légère excitation des sens qui s'accompagne par une supposition du sens du mot. « Trans\*langues » est peut-être une sorte de mot (qui) vague, un mot-vague ou une vague-mot, *a wave and a whale, something (not only) on paper*, qui (ne) fait (pas) des vagues. Oscillant entre littéralité et métaphore, oralité et écriture, il a pris vie dans un poème qui se traduisait lui-même. Finalement, il parcourt et décrit un ensemble de pratiques, allant de l'écriture à la performance et de là à l'installation. Ces pratiques gardent des pourtours peu définis et sont souvent assez différentes entre elles. Elles ont toutefois aussi plusieurs points en commun. Elles mélangent, par exemple, les langues et les langages, tendent les oreilles pour entendre ce qui habituellement passe sous le sens, défient les frontières entre les pays et les barrières discriminantes séparant injustement les différents êtres vivants / vibrants. Enfin, elles veulent donner la voix à ce qui a souvent été tu. Les manières de faire cela sont nombreuses et concernent un large spectre de situations. Si on devait produire une liste comprenant les parleuses et les parleurs qui sont impliqués dans les pratiques trans\*langues selon les taxonomies dominantes, on pourrait sommairement noter ceci :

Air  
Eau  
Éros  
Plantes  
Animaux (humains et plus qu'humains)  
Minéraux  
Plastiques  
Les morts  
Choses  
Machines (métalliques) mnémoniques

Pour bigarrée qu'elle soit, cette liste comprend uniquement de choses qui ont, à l'exception des morts dont on sait trop peu et dont on n'espère jamais assez, une matérialité plus ou moins spécifique, un début et une fin d'existence, enfin, un potentiel imaginaire et un capital animiste. C'est à partir de ce dernier point que les morts rétablissent l'équilibre de leur inclusion dans cette liste disparate et sans doute, à certains égards, dérangeante.

---

<sup>45</sup> En grec, le mot tentant serait *γλωσσόλεξο* comme on dit *γλωσσόφιλο*, mot qui désigne un baiser où le rôle de la langue est prépondérant. Il y manque, cependant, toute la transitivité de « translinguals ».

# Chapitre 1 : [Ranger ?]

Le 15 septembre 2021 Elisabeth Lebovici donnait une conférence où il était question du travail de l'artiste Absalon sous le titre « Ranger, arranger et déranger »<sup>46</sup>. Son approche a influencé les réflexions et associations qui suivent concernant les pratiques trans\*langues.

Déranger (troubler, bouleverser, déplacer, permuter) ce qui est rangé et arrangé dans la langue et les habitudes par un mot, un poème, une performance, comment est-ce possible ? C'est que quand on commence à penser et à pratiquer les langues comme un ensemble de langages bâtards et impurs qui se sont déjà mélangé à moultes reprises et qui continueront à se mélanger, à s'entre-engendrer et à se greffer les uns sur les autres, assortir et déranger deviennent presque un seul verbe aux plis interminables. Les barrières sémantiques se creusent et cèdent leur place à un jeu de surface qui offre, d'une langue à l'autre, des possibilités de réarrangement continu du sens. Ce sont des déplacements dans la réception de nouveaux sens avec et contre lesquels on joue. Écrire « joue » du verbe jouer, mais entendre « joue », la partie du visage. Entendre « joue » et voir *a face*, double. Moitié joue française / *half cheek* anglais. Puis apparition de cette courte phrase :

*dansing cheek to cheek*<sup>47</sup>,

expression aux airs vieillots et chanson, marqueur corporel autant que langagier et temporel qui, poursuivant la libre association d'idées, ramène vers cette période de la vie par excellence peu rangée et encore moins arrangeante qu'est le début de l'adolescence. Au siècle dernier, c'était, entre autres, le moment des premiers « blues » et on dansait *cheek to cheek* lors de fêtes sous surveillance parentale. C'était aussi le moment où les matériaux trans\*langues traversaient impitoyablement les corps sans que ces corps, si peu prévenus, sachent quoi en faire, comment en être, comment s'y prendre pour répondre autrement qu'en inventant des idiolectes tourmentés, torturés par la solitude, la nécessaire et insupportable méconnaissance de soi-même et l'incertitude ambiante. L'adolescence est une période où, d'une joue à l'autre, tout est en jeu. Comment tenir tête, que donner de sa face à l'autre, comment tenir le corps-naissant-au-désir-de-l'-autre parmi les autres corps désirants, disposant de si peu d'expérience, de si peu de jeu. C'est une période qui joue un rôle clef même si peu vérifiable

---

<sup>46</sup> Ces verbes doivent beaucoup à la conférence intitulée « Ranger Arranger Déranger » que Elisabeth Lebovici a donné le 15 septembre 2021 dans le contexte de l'exposition « Absalon Absalon » (24.06.2021 - 02.01.2022) au CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, et à laquelle j'ai eu le plaisir d'assister. Elle est consultable en entier sur la chaîne youtube du Musée <https://www.youtube.com/watch?v=76tx34xlKeo> (consulté le 23 août 2022).

<sup>47</sup> La chanson « *Cheek to cheek* » a été écrite par Irving Berlin pour le film *Top Hat* où Fred Astaire le chantait à Ginger Rogers. La bande son sous-entendue ici est plutôt celle d'une version chantée par Ella Fitzgerald et Louis Armstrong quelques 20 ans plus tard, en 1956.

dans les choses trans\*langues. Parmi les différentes périodes et âges du corps qui sont tous simultanément et indémêlablement actifs dans les sensations et pratiques trans\*langues, l'adolescence est sans doute la plus fragile et la plus impressible. C'est la première fois où les corps deviennent plus ou moins volontairement langage désirant et que le langage prend corps pour s'adresser aux autres en tant que corps. Sans méthode préalable, on cherche, par les mots, par les gaffes et par les actes, à se connecter, à se relier à soi-même et aux autres, sans jamais trop savoir lequel des deux est le plus difficile.

La proximité des corps lors d'une danse « slow » ressemble à la proximité sonore entre le singulier du verbe « jouer » (je, tu, elle, il, iel) et les deux parties du visage qui se situent entre bouche / œil / nez / oreille (ouïe, odorat, vue, goût). *Cheek to cheek* produit, en français, un jeu érotique timide géocorporellement synesthétique. Il devient également, ici, un exemple de ce que peut être un microprocessus de sauts d'écriture trans\*langues : le sens devient très elliptique, les sauts sémantiques sont multiples et de natures diverses.

Conjugué à la première, deuxième ou troisième personne, le verbe jouer devient un calque de la joue, partie double du visage des mammifères. Au-delà de la danse, *cheek to cheek*, « joue contre joue », dit quelque chose de la tension et de l'amitié, qui, ensemble, dessinent des relations dans la constellation d'actions que forment, l'un contre l'autre, assortir et déranger. Cette constellation est en fait une danse qui se pratique de très près, collé-serré, voilà une autre traduction de *cheek to cheek* vers le français). À noter aussi que, dans un langage que le dictionnaire catalogue comme familier, le mot *cheek* signifie également culot, et que, dans un langage que le dictionnaire caractérise d'informel, *cheek* veut par ailleurs dire fesse, sens apparemment basé sur la proximité formelle entre les deux joues du visage, gauche et droite, et les deux parties, gauche et droite à nouveau, composant le cul)<sup>48</sup>. Cul culot.

Avec quoi s'écrivent donc les poèmes trans\*langues ? Comme on l'a vu, si la liste des « ingrédients » n'est pas forcément très longue, elle est disparate. De façon plus générale, les poèmes trans\*langues s'écrivent avec des mots que connaissent les corps mortels et, également, avec les dictionnaires, ces corps-historiques qui traversent le temps qui influe continuellement sur leur ampleur.

Chaque corps parlant/écrivain est un amoncellement semi-opaque d'expériences vécues parfois racontables, souvent contradictoires alors que les dictionnaires sont des sommes relativement limpides d'arrondissement des langues. Le français, et l'anglais, le grec moderne et le grec ancien, l'allemand, le latin, l'espagnol et l'italien, les étymologies de ces langues, les synonymes et les thésaurus catégorisent, ordonnent et exposent sans cesse mes mots. Ce sont des mémoires de la langue ordonnée(s) avec et contre lesquelles je parle et j'écris. « Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et

---

<sup>48</sup> <https://www.wordreference.com>, consulté le 12 décembre 2022.

qui déborde toute matière vivable ou vécue », note Deleuze dans son texte « La littérature et la vie »<sup>49</sup>. Mais est-ce que ce n'est pas plutôt « toute matière vivable ou vécue » qui, à l'inverse, déborde toute écriture ? Écrire, ça déborde, oui, mais juste pour rattraper la matière qui, elle, dépasse et inclut toute écriture.

Le livre de Deleuze dont cette phrase fait partie propose en exergue une phrase très connue de Proust : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère »<sup>50</sup>. Ce n'est pas sûr que la beauté d'un livre soit un but central qu'on chercherait à atteindre aujourd'hui. Cependant, la langue étrangère, l'étrangeté de ce qui s'invente pendant le processus qu'est l'écriture peut produire une langue qui sache demeurer étrangère. Mais, qu'est-ce que serait exactement une langue étrangère ? Peut-être un lieu où la syntaxe et la grammaire, telles que dévoilées et imposées à l'école primaire, ne seraient plus de mise ? Dans une langue qui demeure étrangère, les règles habituellement obligatoires perdraient leur pérennité, leur autorité s'évaporant au profit d'une apparition inattendue. « Quand une autre langue se crée dans la langue, c'est le langage tout entier qui tend vers une limite "asyntaxique", "agrammaticale", ou qui communique avec son propre dehors »<sup>51</sup>.

Force est de constater que ce texte de Deleuze dont provient cet extrait est très actuel par endroits et moins actuel par d'autres. Il y a peu d'urgence, par exemple, aujourd'hui d'opposer individu et impersonnel encore moins de parler de « grand écrivain ». Il urge, cependant, d'essayer de suivre les fluctuations, les violences et les inventions dont sont les récepteurs des subjectivités situées, des subjectivités disposant d'un corps et d'une histoire qui leur est propre tout en appartenant au corps de la société et en subissant le poids de l'histoire patriarcale. Comment faire collectif tout en restant fidèle à ses propres exigences, comment accueillir le dissensus et le difficile travail des communs y compris dans l'écriture et la lecture du monde ? Voici quelques questions qui paraissent plus synchronisées avec les questions de création contemporaines.

Mais cette remarque quelque peu malvenue se base également sur la triste observation que, en dépit de toutes ses précautions, Deleuze pense dans son texte le féminin comme une altérité périphérique, comme l'Autre de l'homme central que, dans le texte, il représente de manière inavouée lui-même, philosophe et écrivain. Animaux, femmes, molécules sont ainsi tous mis sur un piédestal littéraire/philosophique qui les empêche, en même temps, d'être (chez) eux et elles, en personne. Est-ce « l'Autre de l'homme » qui a écrit ce poème ?

*Le dedans de quelqu'un  
je dis le dedans de quelqu'un  
sans savoir à partir de quel muscle os ou ligament*

---

<sup>49</sup> Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, éditions de Minuit, 1993, p. 11.

<sup>50</sup> *Ibid.*, id.

<sup>51</sup> Gilles Deleuze, *Ibid.*, p. 9.

*si c'est une ligne d'horizon dans le cerveau  
ou nœuds de nuit dans la gorge  
sans savoir si c'est tendre  
ou vaste verbe avec un nom<sup>52</sup>*

Et celui-ci ?

*dans chaque langue notre violence est intacte  
nous la respirons avec ses collisions  
ses t/erreurs et petits caractères  
puis en 3 pas dans un musée Neues  
trait d'archet  
une image détourne notre attention<sup>53</sup>*

Pourquoi est-ce important, qui écrit ? Qu'est-ce que c'est qu'une écriture non pas de femme, mais une écriture qui ne soit pas une écriture d'homme, c'est-à-dire, et ce n'est pas une question qui touche à l'anatomie de l'être qui écrit, une écriture qui ne soit pas une écriture soumise aux habitudes et la machine de vision patriarcales ; une écriture qui refuse de faire usage de son pouvoir et de ses privilèges de manière sexiste, raciste ou anthropocentrée ? Autrement dit, qu'est-ce qu'une écriture consciente de sa propre capacité d'usurper sa puissance, et qui préfère s'expérimenter en tant que fragile et (tant que possible) émancipatrice ? Que peut être une écriture qui cultive, range (met en lieu sûr et réorganise aussi) et soigne ses liens avec tous les êtres du monde animé, qui essaye de s'écrire à leur écoute ; qui s'écrit, si et quand nécessaire, en se taisant ?

---

<sup>52</sup> Nicole Brossard, *piano blanc*, éditions de l'Hexagone, coll. L'appel des mots, Montréal, 2011, p. 15.

<sup>53</sup> Nicole Brossard, *op. cit.*, p. 42.

## Chapitre 2 : [Sens/son]

Il s'agit peut-être d'une écriture qui est trans\*langues et pratique du « et » par-delà et contre les monolinguismes des états-nations, des frontières, des extraditions. C'est une écriture qui, à sa toute petite échelle, cherche à se synchroniser avec ce qui est multiple, complexe, pauvre, sans valeur apparente. Ce sont des poèmes qui se font dans l'air, par terre ou sur papier dans un monde où les personnes à qui on a enlevé le droit à une existence légale, les sans-papier, les personnes non-reconnues par les états dits « développés », sont de plus en plus nombreuses. Parmi ces personnes, plusieurs enfants plusieurs adultes, meurent dans la mer du bassin méditerranéen. Les récits selon lesquels les bateaux de la police maritime grecque chassent les bateaux des personnes migrant vers l'Europe sont eux aussi nombreux<sup>54</sup>. Apparemment, il arrive que ces policiers provoquent le naufrage pour que ces personnes tentant d'arriver en Europe pour retrouver une vie n'y arrivent pas. Ils et elles sont tués pour que les chiffres d'un flux migratoire forcément infini se voient diminués.

La mer Égée, tout comme la Méditerranée entière, est une mer de sang, une mer non pas morte mais remplie de mort. Ce n'est pas un cimetière. Elle ne peut pas l'être puisqu'elle engloutit les corps noyés ou assassinés sans que personne ne leur adresse pleurs ou prières. C'est un lieu de mort sans possibilité de mourir, un lieu d'assassinat liquide rendu invisible par les médias européens. Il paraît que l'humanité devient humanité quand elle commence à soigner ses morts. Mais, dans le supposé berceau de la civilisation européenne, les personnes, dont aucun état européen ne veut, ne sont ni (proprement) soignées une fois malades ni (proprement) enterrées une fois mortes. Massacres salés sanglants étouffés.

De *poor data*<sup>55</sup> aux installations récentes, les pratiques trans\*langues, volontairement pauvres, sont au fond non seulement une écriture de luxe, mais sur elles pèsent une quantité infinie de sang et tout un amas d'injustices. Si je suis à même d'avoir ces pratiques c'est que, de nationalité grecque, je vis et travaille sans difficulté particulière en France, pour la seule raison que le pays où je suis née, sans le choisir, appartient, tant bien que mal, à la Communauté Européenne. Cette communauté, qui est bien plus une communauté exclusive qu'une communauté inclusive, permet à « mes » langues de coexister sans friction légale, sans difficulté juridique, sans entrave majeure. Cette Communauté Européenne qui tourne le dos aux personnes arrivant à ses rives est la même qui me permet le luxe de l'écriture. Et

---

<sup>54</sup> À titre indicatif [https://www.mediapart.fr/journal/international/160222/revelations-sur-la-mort-de-migrants-rejetes-la-mer-par-des-gardes-cotes-grecs-publication-jeudi-17?utm\\_source=global&utm\\_medium=social&utm\\_campaign=SharingApp&xitor=CS3-5](https://www.mediapart.fr/journal/international/160222/revelations-sur-la-mort-de-migrants-rejetes-la-mer-par-des-gardes-cotes-grecs-publication-jeudi-17?utm_source=global&utm_medium=social&utm_campaign=SharingApp&xitor=CS3-5)

<sup>55</sup> Madeleine Aktypi, *Poor Data – a papercut in Surrounded poetry*, autoédition indépendante, Paris, 2015, sans numéros de page.

pourtant, disait Audre Lorde, « la poésie n'est pas un luxe »<sup>56</sup>, c'est une nécessité et un chemin pour l'émancipation collective des plus démunies. Les pratiques trans\*langues évoluent dans un monde qui les met constamment en porte-à-faux.

Ce n'est que grâce à deux documents, grâce à mon passeport et ma carte d'identité grecs, que mes propres langages et écritures peuvent se permettre de se baigner dans le multilinguisme décousu et mal prononcé qui est ma langue véritable. Ma langue maternelle n'est pas une langue seule, elle arrive déguisée en deux langues autres, que j'ai adoptées ; à vrai dire, qui m'ont adoptée. Le grec, même si pour moi il est vivant et actif dans ces autres langues, il n'y est pas le principe premier, il reste timide et discret, il somnole. Trans\*langues c'est son rêve éveillé. Selon le contexte de l'adresse, je dis ou j'écris en français en anglais, et, peu à peu, dans une troisième (ou plutôt une quatrième) langue, l'espagnol. D'un travail à l'autre, d'un milieu à l'autre, leurs proportions respectives varient, mais ces deux langues pour ainsi dire principales, recombinaées au et via le grec, deviennent un seul langage bâtard qui bifurque et effectue des sauts. Parfois, on y trouve du grec visible, des mots écrits dans cet alphabet plus vieux que le latin, reconnaissable même quand il demeure illisible pour la grande majorité des lecteurs et lectrices. Parfois on y trouve du grec non avoué, du grec latent. Il y a presque partout dans ma manière d'écrire du grec. De façon sous-jacente, il a déjà contaminé le français et l'anglais, leur syntaxe, leur grammaire avant d'être à répétition contaminé par elles<sup>57</sup>. Il est sans doute intéressant de noter que c'est à la fois un fait historique et une expérience vécue personnelle. La langue grecque pénètre et influence en effet mes propres manières de vivre et de pratiquer le français et l'anglais au jour le jour. Elle influe sur mes manières de les comprendre, de les parler, de les écrire ou de les taire sans que j'en sois toujours (pleinement) consciente. Je sais que cela arrive, mais je n'en sais pas beaucoup plus. J'ignore les détails de ces va-e-t vient qui persévèrent et continuent depuis que j'ai commencé à apprendre et à chanter l'anglais à 7 ans et le français à 11 ans. Combien de greffes et de croisements ont (eu) lieu sans que je me rende compte ? Combien d'associations d'idées et de renversements de syntaxe se forment dans les rêves d'un sommeil profond ou agité, dans les conversations les plus vives et les plus superficielles, les promenades en forêt ou au long de tunnels ferroviaires, pendant l'écriture ou la performance qui ont lieu avec et entre ces langues ? Enfin, en dehors de mes expérimentations personnelles et de leurs affinités grammaticales et syntaxiques construites au fil de l'histoire, quels sont les rapports politiques entre le grec et ces deux langues que j'ai apprises comme « langues étrangères » et qui

---

<sup>56</sup> Audre Lorde, *Sister Outsider – Essais et propos de Audre Lorde sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme*, Mamamélis/TROIS, Genève /Canada, 2003, p. 35-38.

<sup>57</sup> L'utilisation du verbe « contaminer » suit la pensée de Anna Lowenhaupt Tsing qui, dans le chapitre intitulé « La contamination comme collaboration » in Philippe Pignare (trad.), *Le Champignon de la fin du monde - sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond / La Découverte, 2017, avance que « la contamination crée des forêts ».

appartiennent à des pays qui ont souvent, parfois cruellement, décidé du destin du « petit carrefour de cultures » et exploité la situation géopolitique de la Grèce ?

Appelées par des associations d'idées, par-ci par-là, quelques autres langues, comme l'italien, l'allemand ou le néerlandais contribuent également comme matières, notamment sonores à mes expériences vécues ou recherches de rythme, même si elles apparaissent de manière bien plus épisodique. Épisodique est, d'ailleurs, un mot grec, *επεισοδιακός*, qui dit autre chose qu'en anglais ou en français où on entend surtout la signification de ce « qui appartient à un épisode », de ce « qui se produit de temps en temps » ou de ce « qui a un caractère secondaire ». *Επεισοδιακός*, dans son existence grecque, pourrait en effet être plutôt traduit par *dramatic, eventful*, mouvementé<sup>58</sup>. Et les deux, le sens/son grec et le sens/son français ou anglais, (me) parlent ensemble. Le sens/son est d'ailleurs une unité de travail, une valeur de circulation pour les mots des poèmes, un morceau trans\*langues. Et, bizarrement, prononcé ensemble « sens » et « son » sonnent presque exactement comme le mot « chanson » si on le prononce en ayant recours uniquement aux sons disponibles dans la langue grecque. Il y manque complètement, en effet, la sonorité épaisse du « ch » tout comme celle du « j ». Selon l'ambiance sonore de la langue grecque, on ne peut dire autrement que : ze vais senter une senson là où en français, on dit : je vais chanter une chanson. Sens/son, chanson mais pas sans son.

---

<sup>58</sup> <https://www.wordreference.com>, consulté le 8 novembre 2022.





## Chapitre 3 : [Langue, *lung*]

Les poèmes parfois je les perçois comme des strates aléatoires composant, au hasard des ajouts, une colline minuscule qui pousse par elle-même, *a heap of language*, et cela me fait penser à ce dessin tout simple et si forte de Robert Smithson<sup>59</sup>. *Is it a heap or a hip? A hip or a heap?* Un amas ou une hanche ? Une hanche ou un amas ? Comment écoutons-nous nos langues et nos langages ? Est-ce que nous les écoutons ? Écoutons-nous nos mots, nos respirations, nos gestes voulus et involontaires ? Y arrive-t-on peut-être un peu (plus) quand on est amoureux & amoureuse ? Quels sont les effets de l'amour et de l'éros sur nos rapports aux mots, aux morts, au monde animé et aux langages ? Quels sont les effets des mots et des langages sur nos corps amoureux ou, du moins, constamment virtuellement capables d'amour ? De qui et de quoi peut-on, cherche-t-on à tomber amoureux quand on traverse la ville à la rencontre d'amis ; quand on se couche contre un arbre pour lire ; quand on répond à un mail pour reprendre langue ; quand on revient du boulot pour se reposer ou pour continuer à travailler ; quand on fait un poème *online* ou par terre ?

Trans\*langues matérialise sans doute cela dans ma pratique, un plan érotique et érotisant où les corps (humains mais pas uniquement), les matières (sonores mais pas uniquement), et les mondes (connus mais pas uniquement), se rencontrent, se mettent ensemble, se croisent souvent sans s'arrêter : c'est le bruit du besoin et de l'envie d'écouter les mots qui transitent via l'épaisseur invisible de l'air et les câbles chauds des machines, qui entrent par nos oreilles, et qui sortent par nos bouches traversant en même temps les cavités, les pores, la peau du corps entier. Trans\*langues c'est le désir de les sentir circuler librement, de les percevoir par les sens et les effets sur les corps, reconnaître donc qu'ils sont là et qu'ils agissent – et leur répondre.

Langue, *lung*, language, poumon, souffle, parole. Le passage rusé et tout à fait gratuit de « langue » à « *lung* » est, bien sûr, une erreur. Je transvase comme ça, sans permission, sans autorisation, un mot d'une langue à une autre, ici, du français vers l'anglais. Je le découpe de son milieu naturel, je le sectionne comme Procuste ou je l'étends comme on étend les bras pour mieux respirer, pour aller mieux. Je l'entends et le vois. Langue, *lung*, language, poumon, souffle, parole. Les erreurs accroissent les possibilités qu'ont les choses de se recombinaison et se refaire (peau neuve) entre elles. Trans\*langues c'est, enfin, aussi une manière que j'ai trouvée pour penser ou plutôt pour comprendre les langues, les mots, le langage avec le corps, et cela inclut également tout ce qu'on peut entendre quand on emploie les mots « mental » ou

---

<sup>59</sup> Robert Smithson, *A heap of Language*, 1966, crayon sur papier millimétré, 16.5 × 55.9 cm  
<https://www.moma.org/collection/works/149054>

« mentalement » : que le corps inclut et empuissance la tête et toutes les fonctions cérébrales qui y prennent leur départ avant de se distribuer tout au long du corps.

Il se peut que comprendre avec le corps veuille dire : soupçonner la possibilité de toucher, de manger, de croquer, de lécher, de caresser, d'avalier ou de cracher ce qui existe, y compris les mots ou par des mots. De travers ou directement. Il est parfois important de quitter l'endroit où, ankylosée, on écrit habituellement et de sortir dehors écouter la rue ou le jardin, les motos et les oiseaux se parler ou, si on habite avec un animal, prendre régulièrement le temps d'observer comment il ou elle parle avec son milieu ambiant. Ou, si on est plus patient, faire pareil avec des existences bien moins évidentes comme les insectes, les murs, nos morts, une plante en pot à côté d'une autre plante en pot, une collection de vidéos sur TikTok, etc.

Trans\*langues ce n'est pas pour autant une affaire entre deux ou trois ou quatre langues humaines que je parlerais bien ou mal, ce n'est pas une affaire linguistique tout comme ce n'est pas non plus, et même pas du tout, une histoire strictement humaine. Tout au contraire, c'est sans doute une trans-évaluation par les sens, au pluriel, de toutes les valeurs parlées, travaillées par les langues (*tongues* et *languages*), par les langages animaux, végétaux, numériques, cosmiques, par les langages du vent, du code informatique, des claviers et des écrans, par le langage des signes de la ponctuation, par les langages des arbres et des feuilles, des fleurs, des règles, corporelles et autres, par le langage de la GUI (*Graphic User Interface*), par les langages de la mort, de l'amour, de la montagne et de l'océan, par le langage du marketing et du management, par le sanskrit, le chinois, les émojis, les jargons des drones et le bruit des avions, des hélicoptères, des sirènes, etc., etc., *in fact*, par le milieu sonore dans son ensemble c'est-à-dire une sphère aux dimensions mouvantes qui n'est jamais purement sonore mais aussi tactile, visuelle, olfactive : les corps s'y trouvent ensemble et s'y parlent en entier. D'ailleurs, je ou on écrit en trans\*langues même quand, d'apparence, je ou on écrit dans une seule langue. Au fond, tout bien considéré, on n'écrit jamais dans une seule langue. Les langues (se) sculptent des manières collectives et idiosyncrasiques, culturelles et historiques, corporelles et incarnées d'écrire et de dire, de parler et de respirer et donc d'échanger et de changer. Pour reprendre Anna Tsing, tout en changeant légèrement son propos, collaborer c'est contaminer et contaminer c'est collaborer. Au cœur des langues se meut et s'émeut un continu polylogue<sup>60</sup> alors qu'écrire est un constant

---

<sup>60</sup> « Polylogue », en tant qu'amplification du mot « dialogue », à l'ère de la culture numérique et de l'anthropocène, est extrapolé du texte de Charles Bernstein, « Writing and Method » in *A guide to Poetics Journal – Writing in the Expanded Field 1982-1998*, édité par Lyn Hejinian et Warren Batten, Welseyan University Press, Middletown, Connecticut, 2013, part 1, p. 46-54 : « One vision of a "constructive" writing practice I have, and it can be approached in both poetry and philosophy, is of a multi-discourse text, a work that would involve many different types and styles and modes of language in the same "hyperspace." Such a textual practice would have a dialogic or polylogic rather than monologic method. »

par-ci par-là qui glisse de la main comme une truite d'élevage d'eau douce. Écrire c'est truquer et glisser dans l'ailleurs, tomber de sa propre main, retrouver l'eau et se rafraîchir, se lavant de l'apprentissage de l'écriture administrée par l'éducation officielle.

Trans\*langues est donc la pratique de cette innombrable multitude, polylogique encore plus que dialogique, dont on ne sait quoi faire. On ne sait quoi en faire parce qu'elle fait constamment quelque chose de nous. Elle nous malaxe et nous travaille et nous apprend à parler et à être avec les autres, tous les autres habitantes et habitants de la planète Terre. C'est un bruit permanent, *an unstoppable noise*, *ένας θόρυβος ακατάπαυστος*, qui pourtant passe le plus souvent inaperçu. Bruits ? Signaux ? Ondes ? *Señales* ? Le plus souvent on les oublie consciemment, mais nos corps, traversés par eux, les emmagasinent, on les porte avec nous dans le corps du temps, dans le silence, dans leurs phantasmes bavards.

Ma pratique est une pratique du « et » et elle est trans\*langues. Elle trahit/obéit la langue maternelle, elle l'écoute, la transvase, l'aime, la malaxe, la maltraite, la caresse, la frappe, la regarde, l'imprime, l'avale, la crache, la mange, la transforme, la laisse, la fait transformatrix. À partir et avec les matériaux trans\*langues, je fais de petits faits, autrement dit des poèmes, des éditions, des performances et des installations. Des petits faits, des choses qui ont été faites, fabriquées, construites, avec des mots, des sons, des langages, des expériences vécues, des douleurs, des pertes, des violences, des corps animés ou inanimés se trouvant et se séparant et qui, du point de vue de l'économie du monde humain, sont plutôt peu coûteux.

Trans\*langues donc – langue, *lung*– pratique plus-que-de-la-langue-maternelle, trans\*langues pratique du langage et de l'écriture sous-humains et plus-qu'-humains, et dans la même lignée rhizomatique et non anthropocentrique, trans\*langues est sans doute également une pratique plus-qu'-écrite et moins-qu'-écrite ou plutôt une expérimentation du plus-ou-moins-écrit. C'est une combinaison changeante entre de l'oral dit ou écrit, du parlé semi-préparé, du performé, de l'installé. C'est de la voix, du plastique, du corps, du visage et du métallique qui s'articulent, ir/respirent, se parlent ou restent immobiles.



## Chapitre 4 : [Cosmosensation]

« *Hypotheses, plural, for Translinguals* » est venu se coucher en haut de la page électronique et le reste du poème a émané de ce titre plutôt mystérieux. En anglais, *translinguals* est en fait un mot peu usité. Et il est apparu sur la page sans que son utilisation soit consciemment recherchée ou planifiée en amont. Au-delà des significations trouvées *a posteriori* sur Wikipedia<sup>61</sup>, plusieurs éléments rendaient le terme signifiant. Par exemple, le préfixe latin « *trans* » signifie « par-delà » et provient du Sanskrit « *tarati* » qui veut dire « traverser, franchir, passer à travers », « vaincre, surpasser », « atteindre, parvenir à, accomplir, réaliser »<sup>62</sup>. En anglais, le mot signifie « on or to the other side, across, beyond » ou « through » ou « so or such as to change or transfer » en tant que préfixe et « transgender » ou « transsexuel » en tant que substantif<sup>63</sup>. En français, le mot a une signification très proche de l'anglais et veut dire « au-delà de » ou « à travers », marquant le changement ou le passage, alors qu'en tant que nom il signifie pareillement « transgenre » ou « transsexuel »<sup>64</sup>. « Trans » fait donc partie d'un vocabulaire volontairement non-binaire, nommant, sans l'arrêter, ce qui transite et s'épanouit entre les deux genres exclusifs qu'impose à la perception et la compréhension du monde la société patriarcale. « Translinguals » existe pour contribuer à un monde où les genres deviennent plusieurs et pluriels ou, pour le moins, plus que deux. « Translinguals » et par extension « trans\*langues » est tributaire des luttes non-binaires et participe à la perspective d'une sortie du monde dyadique. Cette libération s'opère via l'imaginaire, les vécus et les différentes pratiques aussi bien corporelles que langagières qui sortent de ces gonds grinçants le monde hétéro-patriarcal<sup>65</sup>. Ce sont aussi bien de nouveaux corps – dans leur apparence et dans leur comportement –, que de nouveaux agencements de mots – poésie et performance luttant par leurs propres moyens –, qui ouvrent la voie pour explorer d'autres manières d'être – désanthropocentrées, pacifiques et osmotiques –, avec le monde animé. Ce sont des rapprochements humbles et pauvres sans grandiloquence ou prescription qui insinuent, souvent par l'humour, des relations nouvelles souvent inframinces.

---

<sup>61</sup> Merriam-Webster, Oxford online dictionary ou wordreference.com n'incluent pas « translinguals », mais on le trouve dans wikipedia (consulté le 16 octobre 2022). Il signifie « existant dans plusieurs langues » / « contenant de mots de plusieurs langues » / « ayant la même signification dans plusieurs langues » / « opérant entre différentes langues » / *across tongues, across languages* (<https://en.wikipedia.org/wiki/Translingualism>).

<sup>62</sup> Sanskrit Heritage Site, inria, <https://sanskrit.inria.fr/DICO/30.html#t.rr>, consulté le 16 février 2023.

<sup>63</sup> Merriam Webster, consulté en ligne le 16 février 2023 <https://www.merriam-webster.com/dictionary/trans>

<sup>64</sup> *Le Grand Robert* de la Langue Française, version en ligne, <https://grandrobert.lerobert.com/robert.asp>

<sup>65</sup> Cf. Beatriz Preciado, *Testo Junky – sexe, drogue et biopolitique*, Grasset, Paris, 2008, Paul B. Preciado, *Un appartement sur Uranus*, Grasset, Paris, 2019, Imogen Binnie, *Nevada*, New York, Topside Press, 2013, Kai Cheng Thom, *I hope we choose love*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2019, etc.

## osmotique

ô mots ô mots ô mots

ô mots ô mots ô mots

ô mots ô mots ô mots

ô mots ô mots ô mots

os mot tique

ô mots ô mots ô mots

ô mots ô mots ô mots

ô mots ô mots ô mots

ô mots ô mots ô mots<sup>66</sup>

D'autres fois, cela peut devenir une narration plus précise, un poème qui joue à inventer un mélange entre poésie, autobiographie, roman initiatique et récit d'horreur protestant contre l'exclusion et les violences que subissent les personnes non-binaires à l'intérieur du corps, au sein de la famille.

## BILDUNGSROMAN

i never wanted to grow up to be anything horrible  
as a man. my biggest fear was the hair they said  
would snake from my chest, swamp trees  
breathing as i ran. i prayed for a different kind  
of puberty: skin transforming into floor boards  
muscles into cobwebs, growing pains sounding  
like an attic groaning under the weight of old  
photo albums. as a kid i knew that there was  
a car burning above water before this life, i woke  
here to find fire scorched my hair clean off  
until i shined like glass – my eyes, two acetylene  
headlamps. in my family we have a story for this:  
my brother holding me in his hairless arms. says

*dad it will be a monster            we should bury it.*<sup>67</sup>

« Trans » évoque aussi des situations instables et *ongoing*, des corps et des mots en changement dis/continu et en révolte, des langues en transformation et en expansion, des

---

<sup>66</sup> *Poor Data – a papercut in Surrounded poetry*, op. cit.

<sup>67</sup> Sam Sax, *bury it*, Wesleyan University Press, Middletown, 2018, p. 5.

langages s'expriment ou s'inventant entre états d'être différents pour une vie autre que celle imposée par la société hétéronormative.

La lutte pour la libération du genre, interprétée au sens large comme un projet politique et non comme une lutte étroite pour des droits et des reconnaissances particuliers, évoque directement les mouvements pour la justice écologique et climatique, pour un monde sans prisons ni frontières, pour une refonte libératoire des relations sexuelles et de genre, et pour un accès universel au logement et aux soins de santé. Nous relient les projets esthétiques de création de modes alternatifs, de vie sexuelle et de genre à ce que Kristin Ross appelle l'idéal politique du luxe communal : l'insistance sur le fait que, au-delà de la subsistance, chacun doit avoir sa part du meilleur.<sup>68</sup>

La question de la sexualité des corps, du respect de leurs besoins et de leurs désirs, coïncide avec la question de la planète et de la maison, de la rue et de la forêt. Elle est donc avant tout la question du dépassement de nombreuses et graves injustices actuelles que subissent des milliers de personnes autour de la planète. C'est la lutte pour la justice sociale de classe, de race, de normes corporelles et de genre, avec comme horizon la pratique du partage et de la joie du partage des communs. La Commune de Paris est, selon cette lecture, une forme d'« advenir queer »<sup>69</sup>, une utopie inversée qui guide et soutient l'élan vers de nouveaux lendemains qui chantent en dépit de l'apparence morne des choses actuellement. Les pratiques trans\*langues sont peut-être avant tout une manière de renouer avec les débuts du mouvement LGBTQI++ et donc avec une exigence politique beaucoup plus élargie que celle dont font preuve certains des mouvements queer actuels qui choisissent de se contenter d'un accès aux droits dont disposent les couples hétérosexuels par exemple. On n'a qu'à relire un extrait du manifeste « *What We Want, What We Believe* » (« Ce que nous voulons, ce que nous croyons ») qui a vu le jour en 1971 à New York rédigé par le groupe *Third World Gay Revolution* (Révolution Gay du Tiers-Monde), formé de lesbiennes et d'hommes gay noirs pour comprendre l'ampleur de la vision et de la lutte qui était la leur, toujours désirable et plus que jamais nécessaire :

Nous voulons une nouvelle société - une société socialiste révolutionnaire. Nous voulons la libération de l'humanité, la nourriture gratuite, le logement gratuit, les vêtements gratuits, le transport gratuit, les soins de santé gratuits, les services publics gratuits, l'éducation gratuite, l'art gratuit pour tous. Nous voulons une société où les besoins du peuple passent en premier. Nous croyons que tous les gens devraient partager le travail et les produits de la société, selon les besoins et les capacités de chacun, sans distinction de race,

---

<sup>68</sup> Andrea Abi-Karam, Kay Gabriel (dir.), *We Want It All – An Anthology of Radical Transpoetics*, New York, Nightboat Books, 2020, p. 2.

<sup>69</sup> Cf. José Esteban Muñoz, Alice Wambergue (trad.), *Cruiser l'utopie, l'après et ailleurs de l'advenir queer*, Brook, Paris, 2021 (2009) Tout comme Muñoz se tourne vers les écrits d'Ernst Bloch pour construire « l'advenir de l'utopie queer », nous nous tournons ici vers l'imaginaire de la Commune, via l'étude homonyme de Kristin Ross (La Fabrique, Paris, 2015).



de sexe, d'âge ou de préférences sexuelles. Nous croyons que la terre, la technologie et les moyens de production appartiennent au peuple, et doivent être partagés par le peuple collectivement pour la libération de tous.<sup>70</sup>

Ce texte est un plan pour une société juste, une société des communs qui évolue par-delà les schémas binaires imposant souffrance et divisions entre de gens dont les intérêts sont en réalité les mêmes. Trans\*langues est l'envie qu'un poème soit une chose ancrée dans un présent partageable qui croise l'advenir queer de tout être vivant et vibrant, une petite chose toujours alerte vis-à-vis des questions des communs où il peut jouer un rôle profondément politique, et qu'une performance promette ce que Muñoz perçoit dans le travail de Miranda Joseph quand elle avance

que la temporalité de la performance n'est pas celle d'une simple présence, mais plutôt d'un advenir [*futurity*]. Sa critique lucide nous montre que la performance est le noyau d'une puissance transmise aux divers publics et aux témoins et que sa force réside dans sa capacité à générer une modalité de connaissance et de reconnaissance parmi les publics et les groupes, facilitant des modes d'appartenance, minoritaires, en particulier. Si l'on adopte cette vision de la performance, on arrive à percevoir la temporalité de ce que je décris comme une performativité utopique, c'est-à-dire la manifestation d'un « faire » qui se trouve à l'horizon, un mode de possibilité. Vue comme performativité utopique, la performance est empreinte de potentialité.<sup>71</sup>

Vivre (dans) le monde à partir de cette *futurity*, à partir de cet advenir, est une force qui forge un avenir commun, une possibilité qui dessine d'autres chemins que ceux irrigués par la doxa du *statu quo*. Ce qui apparaît comme une utopie irréalisable est avant tout un élan d'avenir collectif revendiqué comme tel parce qu'on y croit plus qu'à l'apparence immuable des choses<sup>72</sup> :

L'utopie signifiait alors un temps pas encore là, un certain advenir [*a certain futurity*], quelque chose qui pourrait être, qui devrait être. L'utopie, selon Bloch, est quelque chose qui n'est pas encore là. Bloch, ainsi que d'autres penseurs de l'École de Francfort comme Théodor Adorno et Herbert Marcuse, soutenaient que l'utopie est avant tout une critique de l'ici et maintenant ; qu'elle insiste sur « quelque chose qui manque dans l'ici et maintenant » [...] Le capitalisme, par exemple, voudrait nous faire croire que son existence est naturelle et inévitable, que c'est l'ordre des choses. Le « devrait être » de l'utopie, son caractère indéterminé et le déploiement de l'espoir qui la caractérisent s'érigent contre le champ de force toujours plus large et épuisant du capitalisme et de sa rengaine selon laquelle « les choses sont comme ça et le resteront ». La performativité utopique offre une autre modalité de faire et d'être, un processus inachevé. Il faut la déchiffrer en tenant compte de ce

---

<sup>70</sup> « *Third World Gay Revolution, "Manifesto of the Third World Gay Revolution,"* in *Out of the Closets: Voices of Gay Liberation*, Karla Jay and Allen Young (dir.), New York, New York University Press, 1992, in Muñoz, *op. cit.*, note 1, introduction, livre électronique. Pour lire le texte en entier en anglais : <https://pinko.online/pinko-1/third-world-gay-revolution-archiv>

<sup>71</sup> *Op. cit.*, p. 179. Ma traduction pour la dernière phrase.

<sup>72</sup> José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia – The Then and There of Queer Futurity*, New York, Londres, New York University Press, 2009, livre électronique, chapitre « Stages – Queers, Punks and the Performative » : « *Utopia became a time that is not here yet, a certain futurity, a could be, a should be.* »

que Bloch a appelé l'illumination anticipatrice, qui émane de certains œuvres d'art.<sup>73</sup>

La poésie « offre un moyen d'habiter la pratique révolutionnaire, de nous ancrer dans nos relations avec nous-mêmes et avec les autres et d'envoyer un crachat contre le visage de ce monde inégalement misérable. Nous pensons que la poésie peut faire des choses que la théorie ne peut pas »<sup>74</sup>, avancent les éditeurs de *We Want It All – An Anthology of Radical Transpoetics* citée ci-dessus. Le langage et l'attitude poétiques et performatifs couvent en fait un potentiel d'action révolutionnaire, quelque chose qui, à partir de très peu peut arriver à participer à la protection, au devenir et au bien-être du monde animé.

Pourquoi et comment cette participation peut avoir lieu ? Parce qu'un poème ou une performance est un moment où on dit, où on fait et où on comprend différemment. Quand on lit ou écrit un poème, quand on fait une performance, on a des envies et on dispose de marges très différentes vis-à-vis du sens que quand on rédige une ordonnance, un exposé d'écolier, un article de presse ou de loi. C'est que la poésie et l'art sont des pratiques qui peuvent permettre une compréhension du monde large et sensitive, abracadabrante et hirsute, qui chante et vibre et, s'il faut, vomit. Elle peut aller à des extrêmes tout en puisant dans l'humour et dans l'amour. On peut même aller jusqu'à dire que la naissance d'un poème ou d'une performance dépend d'un autre rapport au monde, rapport qui lui préexiste et qu'il renforce tant que possible à son tour. Ce qui naît de ce rapport est un poème qui est un pont qui emmène à une cosmovision ou plutôt à une « cosmosensation » co-construite par tous les sens contre le sens imposé comme norme et comme donnée. Une « cosmosensation » est une relation ouverte à l'ensemble des êtres vivants et vibrants qui déplace les relations usuelles qu'on tisse avec le sens et avec nos sens. Construite aux antipodes d'une représentation, une « cosmosensation » est présence et conscientisation<sup>75</sup>. Elle constitue une prise de conscience active du fait que « tout est dans tout »<sup>76</sup>. Ce que produit cette expérience est tout d'abord un éloignement du vocabulaire et des habitudes de pensée imposés aux êtres vivants sous le joug de la globalisation et du néolibéralisme. Les ponts que crée un poème ou une performance conduisent vers des entendements sensitifs du monde animé qui peuvent

---

<sup>73</sup> José Esteban Muñoz, Alice Wambergue (trad.), *op. cit.*, p. 180.

<sup>74</sup> Andrea Abi-Karam, Kay Gabriel (dir.), *op. cit.*, p. 2.

<sup>75</sup> Cf. le rôle de la « *conscientização* » dans la pédagogie émancipatrice de Paolo Freire, cf. Introduction, note 6.

<sup>76</sup> Kristine Ross, *op. cit.*, p. 60 et 78. Ross raconte comment Eugène Pottier prend conscience du fait que « tout est dans tout » et que cela constitue le départ et le moteur de sa pensée et de son action communardes : « Un livre de l'enseignement universel méthode Jacotot m'emplit d'une vague synthèse – écrivit-il en 1856. " Tout est dans tout " fut ma devise. C'est la première vérité pour laquelle j'ai rompu les lances » et aussi « Tout est dans tout, comme disait Jacotot : [William] Morris avait appris quelque chose de sa propre pratique artistique et de là, il devait faire le lien avec tout le reste ».

faire surgir un imaginaire pouvant construire des réservoirs, des guérisons et des remparts contre le monde du Capitalocène<sup>77</sup>.

Si, comme le propose Ailton Krenak, philosophe et journaliste indigène du peuple Krenak de la vallée du Rio Doce, on peut retarder la fin du monde en racontant une nouvelle histoire<sup>78</sup>, un poème peut faire à la fois moins et plus que cela. Il ne raconte peut-être pas toujours une nouvelle histoire (même si c'est à nouveau de plus en plus le cas<sup>79</sup>), mais il revisite notre manière de nous frotter aux langues et d'écrire en les malaxant. Il faudrait en effet faire autre chose au langage que constater, fixer et répéter. Il peut transformer le sens des sens en déplaçant le sens des mots, il peut bricoler (*to tinker* en anglais) et il peut jouer avec des sens, des sons et des musiques peu habituels, tantôt grinçants tantôt dansants. D'ailleurs, de plus en plus nos poèmes sont à nouveau des chansons comme au temps de Sappho. Mais ce n'est là pour le moment qu'une intuition.

Pendant sa conférence, Krenak raconte lui-même une histoire. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, un chercheur européen rencontre une vieille femme hopi avec qui il souhaite avoir un entretien. Quand il la rencontre, la femme ne lui prête aucune attention. Elle reste longtemps immobile à côté d'un rocher. Quand le chercheur demande à son accompagnateur si elle va vouloir commencer à lui parler, il lui répond : « Elle parle avec sa sœur ». À quoi le chercheur s'empresse de rétorquer : « Mais c'est une pierre ». « En effet », lui répond-on, « et alors ? » Sa surprise (ou son dédain) demeurera incomprise.<sup>80</sup> Dans la culture européenne actuelle, la poésie est un des rares lieux où parler à une pierre, dialoguer avec elle en silence en commençant par ignorer le chercheur qui vient poser ses questions, est normal et même nécessaire. Voilà une des raisons d'être du pont et du poème. Le poème est autant connecté au monde minéral qu'au monde animal/humain qu'au monde végétal. S'il est pont, il est aussi eau et vent. Il est cellulaire *et* cosmique, cri *et* chant, terre à terre *et* en survol, chthonien *et* céleste, technologique *et* non-technologique dans une pluralité de simultanités qui débordent.

---

<sup>77</sup> Quelques références concernant le terme Capitalocène : James W. Moore, *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*, Londres, Verso, 2015 ; Jason W. Moore (édit.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism*, PM Press, Oakland, 2016 ; Donna Haraway, « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène - Faire des parents » in *Multitudes* #65, Paris, hiver 2016 (2015), <https://www.multitudes.net/anthropocene-capitalocene-plantationocene-chthulucene-faire-des-parents/> ; Andreas Malm, *L'Anthropocène contre l'histoire*, La Fabrique, Paris, 2017 ; Françoise Vergès, « Capitalocene, Waste, Race, and Gender », in *e-flux Journal*, #100, mai 2019.

<sup>78</sup> Ailton Krenak, *Idées pour retarder la fin du monde*, Paris, Dehors, 2019, p. 30.

<sup>79</sup> Quelques exemples disparates : Lisa Robertson, Claire Finch, Sabrina Soyer (traductrices), *Debbie : Une Épopée*, Joca Seria, Paris, 2021 (1997) ; Nora Barbier, *Cœur Solide*, Dépense Défensive, Paris, 2021 ; CAC Conrad, *The Book of Frank*, Seattle, New York, WaveBooks, 2009 ; Levi Bently, « Slender Oat Rehearse\* » in Andrea Abi-Karam, Kay Gabriel (dir.), *op. cit.*, p. 253, etc.

<sup>80</sup> Ailton Krenak, *op. cit.*, p. 24.

## Chapitre 5 : [Rêves]

Les pratiques trans\*langues entretiennent aussi un lien fort avec les rêves. Ceux-ci ne sont pas considérés comme des événements aléatoires nocturnes découpés de la vie des corps, de leurs actions et de leurs mots, mais comme un langage à recevoir et à écouter dans la continuité de la vie, qu'elle soit éveillée ou pas. Via l'expérience du rêve, les images et les mots du poème restent en relation avec l'ensemble du monde animé et même avec le monde habituellement considéré inanimé, et le monde des morts. Ces liaisons et échanges ont lieu selon une compréhension animiste de tout ce qui parle et de tout ce qui s'adresse. Ailton Krenak avance que le rêve nous permet « de communiquer avec d'autres qu'humains, nous donne accès à la connaissance de la vie. » Pour lui, il est clair que c'est cette connaissance qui « guide toutes nos relations avec le monde, la Terre et les autres personnes. » Ainsi, « le rêve et la Terre sont liés ». Nécessairement et inextricablement. Krenak va même jusqu'à accorder aux rêves un rôle d'« institution [...] comme un exercice discipliné, qui concerne le collectif, pour rechercher les orientations que nous devons donner à nos choix quotidiens ».<sup>81</sup> Rêver est perçu et pratiqué en tant qu'acte politique à part entière alimentant le cœur de la vie commune. Ce qui, selon la doxa occidentale, est perçu comme quelque chose d'éminemment personnel et intime qui nous éloigne du monde éveillé et de la réalité, dans la pensée indigène, veille, au contraire, à constamment nous relier à la réalité, à la texture et à l'épaisseur du monde. Le rôle du rêve n'est pas psychologique mais social. Son action est de grande envergure puisqu'elle rassemble plusieurs mondes de façon interespèces. Dans les rêves non-occidentaux il y a souvent des occurrences allant dans ce sens :

un animal ou une plante sous forme humaine venait se révéler au rêveur. Dans cette société comme dans d'autres à travers le monde, le rêve est le voyage de l'âme. Pendant la nuit, l'âme est mobile et se déplace dans un monde intermédiaire où d'autres âmes sont présentes. Elle peut ainsi communiquer avec ces dernières dans une sorte de langue universelle, qui était en l'occurrence l'achuar. Ces plantes et ces animaux apparaissaient aux rêveurs sous forme humaine et leur délivraient un message.<sup>82</sup>

En achuar, le mot « *aents* » qui désigne la personne concerne à la fois des humains et « l'ensemble des êtres avec lesquels il est possible de communiquer par l'âme ». Ce peuple et beaucoup d'autres autour du monde entretiennent « des rapports avec des collectifs non humains perçus comme étant de la même nature qu'eux-mêmes ». Les rêves sont des lieux

---

<sup>81</sup> Pour toutes les citations de ce passage, Ailton Krenak, *op. cit.*, p. 43.

<sup>82</sup> Ph. Descola, *Une écologie des relations*, CNRS éditions, coll. « Les Grandes Voix de la Recherche », Paris, 2019, livre électronique, chapitre « Les Achuars d'Amazonie », toutes les citations entre guillemets de ce passage en proviennent, sauf indication contraire.

fréquentés par les âmes. Elles s'y croisent pour échanger et se tenir au courant. Cela aide à mieux comprendre pourquoi Krenak affirme que les rêves maintiennent un rapport si étroit et nécessaire avec la Terre. C'est que ce sont eux qui permettent la communication entre les espèces et que cette communication nocturne garantit la régulation des rapports, des usages, des rencontres du jour allant de la chasse, à l'agriculture, à la vie de la tribu humaine au sein de la forêt dont elle est inséparable :

Les rêves reflètent l'idée répandue en Amazonie selon laquelle les socialités humaine et non humaine sont dans la continuité l'une de l'autre, d'une façon qui met d'ailleurs rigoureusement en parallèle les domaines domestiques humains et les domaines sylvestres non humains. Les oiseaux que les Runa chassent dans la forêt sont en fait les poules des esprits maîtres de la forêt, de même que les jaguars sont leurs chiens de chasse et de garde.<sup>83</sup>

Croisements, expériences vécues et conseils pour le lendemain, s'enchevêtrent dans les rêves donnant les clefs principales pour le bien-être général. En Occident ce type de circulation entre vie éveillée et sommeil, entre êtres humains et êtres plus-qu'-humains commencent depuis peu à ressurgir dans les corps et dans les consciences. La première étape de ces retrouvailles entre sommeil et forêt serait de comprendre qu' « il ne s'agit pas de considérer que la vie est un rêve, mais de bien comprendre que les rêves sont aussi une forme de vie »<sup>84</sup>. Et cette forme de vie est, entre autres, vitale et nécessaire à l'existence tout court et à l'existence des poèmes aussi. « La psyché humaine ne cesse de créer et d'éditer la réalité, parfois dans les rêves, parfois éveillée.<sup>85</sup> » Au fond, quoi d'autre font les poèmes si ce n'est éditer, eux aussi, la réalité ? Un poème est un micro-éditeur de la vie comme expérience vécue et comme élan vers. Son matériau, pauvre, provient autant d'expériences diurnes que nocturnes, conscientes et inconscientes, c'est une « cosmosensation » tangible et fugace à la fois. Le rêve combine circulations incontrôlées et traitements fluctuants. Il alimente et accompagne les pratiques trans\*langues en les confrontant à un langage-lien ou langage-passeur complexe, dense et flottant, visuel autant qu'auditif : le flux onirique.

Aux côtés des rêves et via eux, ce sont également les morts qui parlent, souvent tout bas. « Le rêve est le terrain privilégié des morts<sup>86</sup>. » Les pratiques trans\*langues tendent à

---

<sup>83</sup> Eduardo Kohn, *How Forests Think: Towards an Anthropology Beyond the Human*, Berkely, University of California Press, 2013, p. 155 : *Dreams reflect a widespread Amazonian way of seeing human and non human sociality as continuous with each other in a manner that also posits a rigorous parallel between human domestic realms and nonhuman sylvan ones. The game birds that the Runa encounter in the forest are really the chickens of the spirit forest masters, just as jaguars are the master's hunting and guard dogs.* Traduction de Grégory Delaplace, *Comment pensent les forêts – vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2017, p. 208.

<sup>84</sup> Paul B. Preciado, *Un appartement sur Uranus*, Paris, Grasset, 2019, p. 17.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>86</sup> Tobie Nathan, *La nouvelle interprétation des rêves - essai*, Paris, Odile Jacob, 2011, livre électronique, chapitre « Les rêves carrefours des morts ».

rendre sensibles leurs « modes d'existence »<sup>87</sup>, signes et paroles, qui sont le plus souvent complètement invisibilisés et rendus inaudibles. Et, en effet, comme le rappelle Vinciane Despret, « l'idée que les morts n'ont d'autre destin que l'inexistence atteste d'une conception de leur statut très locale et historiquement très récente »<sup>88</sup>, liée uniquement à l'histoire occidentale des derniers siècles. Selon une communication personnelle faite à Vinciane Despret, « Philippe Descola suggère que les Blancs ont inventé le symbolique dans les rencontres avec les "autres" afin de ne pas devenir fous ».<sup>89</sup> Dans son impressionnant livre sur nos relations avec celles et ceux qui ne sont plus là, intitulé *Au bonheur des morts*, Despret évoque les nombreuses difficultés culturelles qui, depuis peu dans la longue histoire de la mort, privent « les Blancs » de toute possibilité de dialogue avec les morts. Le célèbre travail du deuil, c'est-à-dire « l'idée que le deuil est une sorte de devoir de sauvegarde psychique qui ne concerne que le vivant »<sup>90</sup>, fait disparaître tout soin à l'égard de la place de la personne morte, en focalisant la situation uniquement sur la personne qui lui survit. Pour arriver à s'alléger et pour aller mieux, celle-ci doit en fait se débarrasser du mort comme s'il était un poids incommode et indésirable. Et, pour aller mieux, une seule solution : accepter de couper le lien avec la personne défunte comme si ce lien était un problème, le problème étant le chagrin et ses effets qu'il faut par tous les moyens arriver à contenir, puis stopper. Or, comment vit-on dans un monde où on nie aux morts leur place et donc aussi les effets qu'ils peuvent avoir sur les vivants ? Comment avance-t-on dans un monde où on refuse et exclut ce qu'ils et elles ont à nous dire de la vie, de l'avenir et du passé, et de nous-mêmes ?

Il y a urgence à revoir cette attitude dominante installée dans les mœurs. Il y a un important travail à faire au profit du monde animé. Mais, ce n'est pas le travail du deuil. Ce qu'il faut travailler à construire pour soi et pour les autres c'est un « milieu propice »<sup>91</sup>.

Qu'est-ce qui rend un mort capable de tenir ? À quoi un mort tient-il ? Quelles sont les conditions propices qui rendent les morts capables ? Quelles types d'épreuves les fortifient et quelles sont celles qui les mettent en péril ? De quoi ont-ils besoin ? Que demandent-ils ? De quoi rendent-ils capables d'autres êtres ? Qu'est-ce qui fait pour eux et pour ceux qui assument la responsabilité de leur accomplissement, un bon milieu ? Ces questions sont proches de celles que pose l'écologie à ses objets d'étude. [...] L'écologie, parce qu'elle interroge les conditions d'existence de ceux qu'elle étudie, se démarque des questions typiquement privilégiées par les scientifiques.[...] La question écologique [...] est celle des besoins qui doivent être honorés dans la création continue d'une mise en rapport.<sup>92</sup>

---

<sup>87</sup> Étienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943 et Paris, Presses Universitaires de France, coll. Métaphysiques, 2009.

<sup>88</sup> Despret, *op. cit.*, p. 12.

<sup>89</sup> Vinciane Despret, *Au bonheur des morts – récits de ceux qui restent*, La Découverte, Paris, 2017 (2015), p. 11, note 5.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

Le travail consiste, en effet, à multiplier les milieux à l'intérieur desquels ce que les morts ont à nous dire redevient audible, recevable, s'amplifie.

« Le "ici" s'est vidé, il faut construire le "là" »<sup>93</sup>. Les pratiques trans\*langues veillent à instaurer et à maintenir des tels milieux, des lieux de passage et d'accueil à la fois. C'est un exercice difficile mais profondément désirable. C'est « cultiver l'art de passer d'un monde à l'autre sans basculer [...] c'est faire communiquer des manières de penser et de sentir hétérogènes et normalement contradictoires et les inscrire dans de nouvelles relations »<sup>94</sup>. Au fond, c'est « apprendre à faire coexister »<sup>95</sup>, avec moins plutôt qu'avec plus. Et ce n'est pas un hasard si les arts en général, et les pratiques trans\*langues en particulier, peuvent aspirer à cela eux aussi<sup>96</sup>.

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>96</sup> Cf. Branchage « *Surrounded poetry* », *We Talk Everyday (for Eleutheria)*.

## Chapitre 6 : [Glissant]

De manière sans doute plus attendue, les langues et les idiomes humains constituent évidemment eux aussi un aspect important des pratiques trans\*langues. En même temps que les relations des langues entre espèces, ce sont les différentes langues, langages et idiolectes humains qui viennent enrichir les matériaux des poèmes. C'est de plusieurs points de vue ce que Édouard Glissant appelle « l'imaginaire des langues, c'est-à-dire la présence à toutes les langues du monde ». C'est une situation relativement récente où « même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces langues autour de lui dans son processus d'écriture ». Il y a une osmose entre les matériaux de toutes les langues parlées autour de la planète qui se mélangent en nous sans qu'on puisse dire comment ou en quoi cela consiste exactement. « On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. » Le purisme linguistique n'existe pas ou, si tant est qu'il ait jamais existé quelque part, il n'existe plus. « On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues ». Ce changement radical provient, selon Glissant, de l'existence de « toutes sortes de moyens inédits, nouveaux : l'audiovisuel, la radio, la télévision »<sup>97</sup> et, bien sûr, Internet qui translate la géographie et rend possibles des expériences de simultanéité très diverses.

Les êtres vivants sont tous, d'une manière ou d'une autre et à des degrés divers, pris dans des expériences trans\*langues. La plupart du temps c'est, cependant, de manière inconsciente que les éléments trans\*langues transpercent ou secondent nos vies. En fait, les pratiques trans\*langues sont le fruit d'un passage à la conscientisation de ce fait. Elles invoquent de manière volontaire les différentes langues et langages, qu'il s'agisse d'idiomes ou de matières sonores, de croisements et de coexistences moins conventionnelles ou moins attendues. Il y a des translations, des dilatations, des transferts et des mélanges sans jamais que ce flux se fige par de véritables traductions. Des sauts successifs ou alternatifs permettent au sens de se former momentanément en le déplaçant d'une langue à l'autre, en l'incitant à muter ou à s'élargir sans transposition conclusive. Comme le remarquait Glissant, « ce n'est pas une question de juxtaposition des langues, mais de leur mise en réseau ». On dirait que ce devrait être plutôt question aujourd'hui de leur mise en relation active, de leur amitié réciproque.

À l'instar de l'ensemble de l'écorce terrestre, les êtres vivants vivent plongés dans une circulation dis/continue de sons et de sens qui provient des forêts et des prisons, de la rue, de la maison, des usines, des océans, des champs et des bidonvilles, et qui crée un surplus qui accompagne et module toute écoute et toute entente, toute parole ou écriture. Les langues de

---

<sup>97</sup> Tous les passages cités dans ce paragraphe proviennent de Édouard Glissant, *L'Imaginaire des langues – Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Gallimard, coll. nrf, Paris, 2010, p.14.



toute la Terre coexistent dans l'air tout autour de choses, tout autour de nous, semble dire Glissant.

C'est dans l'air que les corps et mains parlant et écrivant se baignent, même en l'ignorant. Ils se trouvent plongés dans la multitude langagière du monde économiquement et technologiquement totalisant. Comment cela est-il possible, toujours selon Glissant ?

[...] ce n'est pas que nous connaissons toutes les langues ou un grand nombre de langues, c'est que nous prenons conscience dans la totalité-monde que des langues disparaissent et qu'avec elles c'est une part de l'imaginaire de l'humanité qui disparaît. Notre manière de défendre les langues doit être une manière multilingue. C'est au nom des multilinguismes que nous devons défendre nos langues et non pas au nom d'un monolinguisme intolérant (...) on ne sauvera aucune langue du monde en laissant périr les autres. Ce qu'il faut changer, c'est l'imaginaire des humanités, de telle sorte qu'elles se persuadent que nous avons besoin de toutes les langues.<sup>98</sup>

La position de Glissant paraît très convaincante, mais donne lieu à une question. Doit-on, peut-on se permettre de maintenir cette approche du monopole humain quant à qui parle dans les conditions de vie actuelles ? Peut-on rester dans les limites « des humanités » au niveau de l'imaginaire et des pratiques langagières ? La réponse d'un point de vue trans\*langues est négative, sans hésitation.

Et ce jour-là viendra où il y aura une sorte de variance infinie des sensibilités linguistiques. Non pas une connaissance des langues, ça c'est autre chose. De plus en plus les traductions deviendront un art essentiel. Jusqu'ici on a trop laissé les traductions aux seuls traducteurs. Les traductions deviendront une part importante des poétiques, ce qui n'est pas le cas jusqu'ici. Et je pense à toute cette variance infinie de nuances des poétiques possibles des langues, et chacun sera de plus en plus pénétré par cela, non pas par la seule poétique et la seule économie, structure et économie de sa langue, mais par toute cette fragrance, cet éclatement des poétiques du monde. Ce sera une nouvelle sensibilité. Je crois que l'écrivain à l'heure actuelle essaie de présager cela, de le préparer et de s'y accoutumer.<sup>99</sup>

Là, encore, selon ce passage par ailleurs empuissant, la personne qui apparaît comme seule pouvant préparer la nouvelle écriture est non seulement présentée au singulier et au masculin, mais elle travaille de manière solitaire. Or il est désormais clair, par la force des choses, que la « nouvelle sensibilité » des traductions amatrices et des mélanges trans et impurs que le texte de Glissant annonce et cherche de ses vœux ne peut être qu'un amas vivant et visqueux qui ne contient ni uniquement des textes isolés écrits solitairement ni uniquement des textes et des gestes de collectifs d'écrivaines, d'autrices et d'artistes pluriels

---

<sup>98</sup> Glissant, *op. cit.*, p. 53.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 27.

et queer de provenances géographiques adverses et variées, d'aspirations géopolitiques amies. Il y faut aussi des traces et des tactiques tentant des collaborations et des co-écritures avec les autres espèces et états de la matière terrestre et de tout ce qui nous entoure : avec les animaux, les machines mnémoniques métalliques, les mort-es, les végétaux, les minéraux, l'air et l'eau.

Il ne paraît pas superflu aujourd'hui d'évoquer, plutôt qu'une « mise en réseau » entre langues telle que la préconisait Glissant à l'époque, une nécessité de véritable et profonde solidarité entre langues, langages et idiolectes mineurs, contre l'extinction qui les menace, certains bien plus que d'autres. « Selon l'atlas des langues en danger, publié en 2010 par l'Unesco, environ 2 500 langues sur les 7 000 recensées étaient en train de disparaître. Depuis, ce chiffre a sans doute encore progressé, les langues s'éteignant en même temps que leurs derniers émetteurs faute d'être transmises à une nouvelle génération. »<sup>100</sup> Chiffre plus qu'inquiétant, inadmissible et désolant que l'on pourrait mettre en relation avec l'extinction des oiseaux et de leurs chants<sup>101</sup>. « Il se peut que, en imitant les oiseaux, on ait appris à chanter avant qu'on n'ait appris à parler »<sup>102</sup>. Que deviennent les langages humains quand les oiseaux meurent ?

Le préfixe « trans » de trans\*langues est là pour une raison supplémentaire pas encore abordée : transmettre la (nécessité et la) volonté de faire exister ces croisements / mélanges / retrouvailles entre des langues qui ont oublié qu'elles sont en dialogue parce qu' au fil du temps leurs pourparlers sont devenus méconnaissables et inavouables. S'ils sont actuellement souterrains plutôt que limpides, ils continuent d'exister et ils sont réactivables. Il s'agit notamment de la façon dont, dans les langues et les langages humains, s'est progressivement installé un oubli des profondes relations que ceux-ci ont entretenu pendant des siècles avec les langues non humaines. « Si le langage est toujours, en profondeur, vibration physique et sensorielle, il ne peut jamais être séparé une fois pour toutes de l'expressivité des chants d'oiseau, ou du pouvoir évocateur du hurlement des loups au milieu de la nuit »<sup>103</sup>. Le langage chantant et ambiant des oiseaux et les cris perçants et émouvants des loups sont sans doute des exemples très parlants. Mais les mammifères et les plantes, les arbres – les lichens – les fleurs, l'écorce terrestre et la voûte céleste, ont eux aussi dialogué, tissé et entretenu des relations avec le palais buccal et les plantes de pieds des

---

<sup>100</sup> <https://www.la-croix.com/Sciences-et-ethique/Sciences-et-ethique/passe-quand-langue-disparait-2020-06-29-1201102446>

<sup>101</sup> <https://www.nationalgeographic.fr/animaux/plus-de-600-millions-doiseaux-ont-disparu-en-europe-depuis-les-annees-1980>

<sup>102</sup> « We may have learned to sing before we learned to speak, by imitating birds ». Anna Gibbs, « Fictocriticism, Affect, Mimesis: Engendering Difference », *Text*, vol. 9, No. 1, Avril 2005, <http://www.textjournal.com.au/april05/gibbs.htm>, citant Paul De Marinis, *Music As A Second Language*, New York, Lovely Music Ltd, 1991.

<sup>103</sup> David Abram, Didier Demorcy et Isabelle Stengers (trad.), *Comment la terre s'est tue – pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte Poche, 2021, p. 109. Cf. aussi tout le sous-chapitre intitulé « Vers une écologie du langage » ainsi que les chapitres « La chair du monde » et « L'animisme et l'alphabet », p. 103-117.

corps humains pendant très longtemps avant de finir par se trouver considérés comme des êtres inférieurs, pire de simples ressources, une sorte de décor inerte, utile et utilisable pour la survie des humains.

[...] dans les textes d'Aristote par exemple, les plantes sont créditées d'une âme végétale (grâce à laquelle elles sont capables de se nourrir, de croître et de se reproduire) ; les animaux quant à eux possèdent en plus de l'âme végétale une âme animale (grâce à laquelle ils sentent et ils se meuvent). [...] Les humains, en revanche, possèdent en plus de telles âmes une âme rationnelle, ou intellect, qui leur donne accès aux sphères moins corruptibles et entretient une affinité avec le divin « Moteur immobile » lui-même.<sup>104</sup>

Cette lignée et hiérarchisation consécutive aristotélicienne se donne une nouvelle actualité avec la « grande chaîne de la vie » chez Descartes et continue à sous-tendre, pour l'instant, toute la relation anthropocentrique au monde. Les pratiques trans\*langues sont, quant à elles, particulièrement attentives aux manières de se prononcer dont disposent les matières considérées inorganiques que l'arrivée notamment de l'alphabet vocalique a, selon David Abram, réifiées de manière unilatérale. Elles leur réservent une écoute volontaire qui sert de terreau à de nombreuses expérimentations et mises en relation, directes et indirectes comme dans ce passage provenant de *Becoming Animal*, le deuxième livre d'Abram :

Un rocher solitaire ou une souche coupée à ras n'est inanimée que dans le cas où l' « être » est en soi perçu comme statique et inerte. Entrer en relation avec le rocher ou la souche peut réveiller nos sens animaux, ceux qui nous connectent justement au monde animé. Pour mon corps animé, le rocher est tout d'abord un (autre) corps engagé dans le monde.<sup>105</sup>

Les corps et les mots s'engagent dans le monde animé qui nous ravive en nous donnant ce par quoi nous le ravivons à notre tour comme dans une relation amoureuse sans fin. Ailton Krenak affirme que « lorsque nous enlevons au fleuve, à la montagne, leur personnalité, lorsque nous leur enlevons leur sens, considérant qu'il s'agit d'attributs exclusifs des êtres humains, nous libérons les forces qui n'ont d'autre issue que de transformer ces lieux en déchets de l'activité industrielle et extractiviste »<sup>106</sup>. Nous avons de façon urgente besoin d'un échange continu entre rêves, montagnes, mots et morts pour « retarder la fin du monde » et les poèmes ont un rôle à jouer dans leurs entrelacements. Non pas tant comme des « institutions disciplinées », la définition que Krenak donnait des rêves, mais comme des retrouvailles corporelles et langagières qui prennent le chemin pour réinvestir ces relations

---

<sup>104</sup> David Abram, *Comment la terre s'est tue*, *op.cit.*, p. 68-69.

<sup>105</sup> David Abram, *Becoming Animal - An Earthly Cosmology*, New York, Vintage Books, 2010, chapitre « Wood and Stone », livre électronique.

<sup>106</sup> Ailton Krenak, *op. cit.*, p. 41-42.

déroutées entre êtres humains et plantes, rochers, animaux et êtres vibrants invisibles. Pour paraphraser Preciado, la poésie est un animalisme et l'animalisme n'est pas un humanisme<sup>107</sup>.

Les poèmes sont des événements photosynthétiques apparaissant contre la lumière noire du pétrole, les poèmes sont l'amour canin qui aboie langoureusement à l'amour minéral, ce sont des iris qui se plaisent à flirter avec des mammifères en tout genre, c'est de l'amour et de la lutte en faveur des corps exploités, qu'ils aient des mains, des pattes ou des pétales.

## HYBRIDISM

I wanted to describe the wild iris. Well not really. I want the iris. I want wild. I want to eat. I imagine crushing opals between my teeth and swallowing lucent powder.

An iris  
spattered with the droppings of:  
a passing hawk  
the hills above  
the darkness  
the coolness  
the dusk  
the damp path  
the face strapped to your back  
being out of touch with the world  
the world on fire  
Europe  
suffering and terror  
bad jokes  
bad jobs  
some things falling down  
the cover to a box  
chaos and clutter  
human loss  
everything  
a dagger (it has also been called "dagger flower")  
the ordinary course of our lives  
Wave to me. I know: the wild iris blooms in late April. I do not disappear unless other contiguous factors emerge to make me no longer suitable. I trust.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Paul B. Preciado, *op. cit.*, p. 108 : « L'animalisme n'est pas un naturalisme ».

<sup>108</sup> Amanda Ackerman, *The Book of Feral Flora*, Les Figues Press, Los Angeles, 2015, p. 33. Dans ce recueil, Ackerman met en place des méthodes de collaboration d'écriture entre elle et les plantes qu'elle fréquente et dont elle prend soin. Des électrodes et autres petites machines facilitent, si ce n'est forment, les échanges.

## **amour canin**

in the middle of the night my dog misses me barks softly wakes me up i am not sleeping i am already listening to him barking in his sleep but I do not know how to bark as softly as he barks so my barking wakes him up. next half of the night we spend slowly licking each other's bones in love and remembrance.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> *Surrounded poetry*, écrit le 11.11.2022 <https://madeleineaktypi.tumblr.com/post/700651130341965824/amour-canin>

## Chapitre 7 : [Stein veut dire « pierre »]

Pour écrire *Tender Buttons* en 1914, Gertrude Stein a employé une méthode qui pourrait, *a posteriori*, être perçue comme trans\*langues. Que faisait-elle ? Elle laissait son attention se poser distraitemment sur les choses pour les inviter à parler à sa place, parler à la place de ce qu'elle avait appris et de ce qu'elle pensait savoir d'elles. Par ce processus, elle arrivait à regarder et à parler donc contre sa mémoire et contre sa perception qui représentaient un point de vue strictement humain, culturellement et anthropologiquement situé dans un temps et espace spécifiques. Elle contrait donc le mouvement habituel de la mémoire et de la perception qui « savaient » se souvenir et percevoir puisqu'elles étaient le fruit d'un long apprentissage formel et informel, conscient et inconscient. Le processus que met en place Stein inclut, *a contrario*, des moments où « je » ne sait pas. Dans la vaste zone de ce non-savoir qui est à la fois volontaire et involontaire c'est-à-dire contrôlé et incontrôlable, le poème « réalistiquement »<sup>110</sup> trouve, sans pour autant savoir (tout de suite) ce qu'il trouve. Cette non-connaissance de ce qui s'écrit fait de la place à la fois aux choses et aux lectrices. C'est une expérience trans\*langues importante. Elle est, bien sûr, très similaire à une approche phénoménologique. L'expérience de Stein tout comme l'expérience trans\*langues cependant s'en départent parce que le but n'est pas tant de décrire ce qu'on regarde afin d'étudier ou de faire état de notre système perceptif.

Même si une pratique trans\*langues de l'écriture est très similaire à la méthode que Stein a utilisé pour *Tender Buttons*, la différence est qu'ici le but n'est pas tellement de décrire les choses sur un plan perceptuel totalement nouveau qui relierait la regardeuse et les choses qu'elle regarde. Ce qui prime dans les pratiques trans\*langues c'est de laisser les choses se parler entre elles, faire en sorte que cela arrive, puis se mettre en retrait pendant leurs conversations (souvent tout en étant là) afin de provoquer ou faire apparaître les nombreuses rencontres possibles entre des humains et des animaux, entre des êtres morts et des êtres vivants, des êtres parlants et des existences apparaissant plutôt comme muettes, en croisant et attisant leurs langues connues et inconnues, audibles et inaudibles, paresseuses et au travail, existantes et imaginaires.

Mais, et cela crée à nouveau un rapprochement avec l'expérience de *Tender Buttons*, ce qui est recherché c'est le surgissement d'une anomalie dans le regard et dans le langage. Une interruption et un dérèglement des fonctions habituelles et notamment du sens de la vue.

---

<sup>110</sup> C'est l'adverbe qu'emploie Stein quand elle décrit le processus de création à l'œuvre dans *Tender Buttons*.

Stein construit en effet des vues paradoxales qui semblent n'ouvrir sur aucun extérieur. La vue est bel et bien là, mais elle ne donne sur rien, ne donne rien.<sup>111</sup>

Un corps léger et nouveau aux contours étranges, une approche qu'on ne reconnaît pas. Par exemple, un poème qui, très librement, prendrait son départ au sein d'une telle expérience ou une performance qui aimerait proposer une expérience similaire. Le poème ou la performance seraient écoute et regard devenu autre chose, mutation donc et du regard et de l'écoute, grâce à la parole de ce qui parle ou de ce qui se produit et se donne à voir et qui n'est plus exactement lui-même / elle-même. Le poème ou la performance seraient des presque-traductions d'un ensemble de langages étrangers et étranges, mais aussi un milieu d'accueil et d'apparition de quelque chose qui n'est pas une image.

La vue elle-même devient donc pour Stein un milieu plutôt qu'un moyen, elle est prise dans le milieu ; elle est à elle-même son propre milieu, sa substance même, comme au poisson la mer. La vue est comme arrêtée dans la traversée de l'opacité : elle ne donne à proprement parler sur rien, mais elle est la condition de ce que l'on pourrait proposer de nommer une méditation sans images. Une méditation, en effet, c'est une position au milieu, et non pas une arrivée dans un objet que l'on verrait, que l'on pourrait voir.<sup>112</sup>

Quand Stein publie ses poèmes en 1914, elle met entre les mains des lecteurs et des lectrices de poésie une bombe littéraire mais surtout une bombe de l'ordinaire. *Tender Buttons* oblige l'ordinaire à sortir de ses gonds, et l'écriture à faire de même. Assortir et déranger. Comme mentionné plus haut, Stein fait barrage au savoir pour découvrir autre chose au cœur même de la vue : « j'essayais de vivre dans l'acte de regarder, et regarder était ne pas mélanger regard et mémoire<sup>113</sup> ». Et elle continue : « j'ai en effet exprimé ce que quelque chose était, un peu en parlant et en écoutant cette chose, mais beaucoup plus en la regardant<sup>114</sup> ». Enfin, pour expliquer pourquoi elle a écrit *Tender Buttons*, elle précise : « j'avais le sentiment que quelque chose devait être inclus et que quelque chose était en train de regarder, et donc je me concentrais sur l'acte de regarder<sup>115</sup> ». Pour écrire, elle dit avoir parlé avec les choses et avoir écouté les choses tout en les regardant. On pourrait donc imaginer qu'elle écrit non pas tant sur elles mais avec elles. Cependant, comme elle le précise juste après, elle privilégie finalement le regard vis-à-vis de ses conversations avec les vêtements et

---

<sup>111</sup> Antoine Cazé, « Gertrude Stein – Méditations sans images » in Isabelle Alfandary et Vincent Broqua (dir.), *Gertrude Stein et les arts*, Dijon, les presses du réel, 2019, p. 39.

<sup>112</sup> Antoine Cazé, *ibid.*, p. 45.

<sup>113</sup> « I was trying to live in looking, and looking was not to mix itself up with remembering » in G. Stein, « Portraits and Repetition », *Lectures in America*, New York, Random House, 1935, *Writings 1932-1946*, New-York, The Library of America, 1998, p. 302.

<sup>114</sup> « I did express what something was, a little by talking and listening to that thing, but a great deal by looking at that thing », Stein, *ibid.*, p. 303.

<sup>115</sup> « I had the feeling that something should be included and that something was looking, and so concentrating on looking I did the Tender Buttons because it was easier to do objects than people if you were just looking », Stein, *ibid.*, p. 308.

les nourritures. Si c'est le cas c'est qu'elle n'appréhende pas les choses comme des paires avec lesquelles elle pourrait co-écrire les poèmes de *Tender Buttons*. Son plan est différent. Elle a surtout besoin d'oublier ce qu'elle sait, accéder à une perception non savante, à une perception qui arrive à négliger tout ce qui la forme. C'est une attitude qui lui permet de prendre en compte, mais différemment, les choses les plus triviales alors que le milieu de l'art et de la pensée moderniste se consacre alors majoritairement – on est au début du siècle dernier – aux prouesses technologiques de l'époque, que ce soit l'électricité (Sonia Terk-Delaunay, Natalia Goncharova, etc.), les machines industrielles (les futuristes italiens, peintres et musiciens), les trains (Kracauer), etc.<sup>116</sup>

Trans\*langues c'est aussi quand une personne qui fait des poèmes parle dans et avec les mots et les poèmes d'une autre pour (leur faire) dire encore autre chose, *close to home or further away*. Gertrude Stein est une femme lesbienne et juive venant d'une famille parmi les plus riches, et les plus cultivées, du Nouveau Monde. Elle est née le 3 février 1874 pas loin de Pittsburgh et elle est morte le 27 juillet 1946 à Neuilly-Sur-Seine. Harryette Mullen, qui a établi un dialogue posthume avec la Stein de *Tender Buttons*, est née le 1<sup>er</sup> juillet 1953 à Florence (Alabama) et est toujours en vie. Contrairement à sa prédécesseure, elle est noire et ne vient pas d'un milieu favorisé, même si sa mère lui a offert la possibilité de dessiner et d'écrire, de prendre de cours de danse et de musique quand elle était enfant<sup>117</sup>. En effet, l'oralité, le langage érudit et encore plus les langages vernaculaires et la culture populaire sont au cœur de son écriture qui prend son départ, elle aussi, dans un rapport étroit aux choses quotidiennes. Selon ses propres mots, Mullen « emprunte ou [...] recycle le langage et/ou les structures syntaxiques de divers genres de la culture populaire et de la culture de masse, notamment : la devinette, la comptine, le conte de fées, la prière, la publicité télévisée, le cliché, la manchette de tabloïd et le bulletin météorologique, ainsi que des formes spécifiquement afro-américaines comme le blues et les (sales) douzaines »<sup>118</sup>. Si, avec *Trimnings*, elle se met à répondre à Gertrude Stein soixante-dix-sept ans plus tard (1914/1991), ce n'est pas parce que la lecture de *Tender Buttons* l'a ravie d'enthousiasme. De

---

<sup>116</sup> Elisabeth A. Frost, *The Feminist Avant-Garde in American Poetry*, op. cit, University of Iowa Press, Iowa City, 2003, p. 8 et 27.

<sup>117</sup> « L'écriture est devenue importante pour moi lorsque j'étais très jeune. Après le divorce de mes parents, c'était le seul moyen de communiquer avec mon père. Ma mère croyait en l'éducation de "l'enfant tout entier". Elle s'assurait que ma sœur et moi avions toujours des livres à lire, et elle trouvait de l'argent pour nous payer des cours de musique et de danse. Elle nous encourageait également à dessiner et à écrire. Mon sens de la poésie a été éveillé par les rimes et les rythmes formels et informels, écrits et oraux, de la famille, de l'église et de l'école. » Site de la *Poetry Foundation*, consulté le 15 octobre 2022 <https://www.poetryfoundation.org/poets/harryette-mullen>

<sup>118</sup> « *I also borrow or recycle language and/or syntactical structures from a variety of folk and mass culture genres, including: riddle, nursery rhyme, fairy tale, prayer, television commercial, cliché, tabloid headline, and weather report, as well as from specifically African-American forms including the blues and the dozens* », cité in Barbara Henning, *Looking Up Harryette Mullen - Interviews on Sleeping with the Dictionary and Other Works*, Belladonna\*, Brooklyn, 2011, p. 15 (grand merci à Rachel Levitsky et James Loop pour l'envoi). Par « (sales) douzaines », on traduit le terme "*(dirty) dozens*", un jeu répandu dans les blues (Memphis Minie, New Dirty Dozen, <https://www.youtube.com/watch?v=wLf5RVCmjow&t=178s>) et plus tard parmi les rappeurs qui en faisaient des *battles* de rue, consistant à créer des insultes en rime sur deux lignes créant un ping-pong langagier rapide et intense. Cf. le film *Roxanne Roxanne* de Michael Larnell sur la vie de la chanteuse rap Roxanne Shante (2017).



fait, elle n'a pas tout de suite adhéré au texte de Stein, tout au contraire, c'était au départ pour elle une langue on ne peut plus lointaine, plus détestable : « je me souviens que la première fois que j'ai essayé de lire Stein, je ne l'ai vraiment pas supporté. C'était ennuyeux et répétitif d'une manière que je trouvais odieuse »<sup>119</sup>. Au fil du temps, cependant, sa relation au texte se transformera : « des années plus tard, après avoir lu de manière plus intensive et après avoir réfléchi sur le langage de manière plus critique, lorsque je suis retournée à Stein, en particulier à *Tender Buttons*, j'ai été étonnée par la fraîcheur de son langage, qui semble toujours innovant et intrigant et énigmatique »<sup>120</sup>. Ce qui l'a notamment frappée, « c'est la complexité du sens que l'on trouve dans la simplicité totale de sa syntaxe<sup>121</sup> ». Cela l'a fait penser à « un langage de bébé sophistiqué »<sup>122</sup>, donc à « un langage marginal utilisé principalement par les femmes et les enfants »<sup>123</sup>. Finalement, la principale raison de son attrait pour *Tender Buttons* existe « parce qu'il défamiliarise complètement le domestique, rendant les "objets, les pièces, la nourriture" familiers étranges et nouveaux, tout comme cela arrive par le langage simple et quotidien qu'elle utilise pour décrire les choses communes »<sup>124</sup>.

Il est fascinant d'avoir accès à cette trace des lectures que Mullen a fait du livre de Stein. Elle nous permet de voir non seulement comment elle travaille, mais aussi de prendre la mesure des fluctuations et des changements, parfois radicaux, qui peuvent exister dans les rapports qu'on développe avec certains textes. Parfois ce qui nous attire n'est pas forcément ce qui se livre facilement à nous ou ce qui nous plaît d'emblée. La méthode et la langue d'une poétesse sert de sol aride, attirant et résistant pour le travail d'une autre poétesse. Mullen se laisse volontiers perturber par un langage qui lui est lointain, mais qui la captive. Les mots de Stein lui sont étrangers, ce sont des mots qu'elle n'a pas écrits et qui lui résistent, des mots qui, au début, lui paraissaient non seulement étrangers mais aussi et avant tout étranges<sup>125</sup>. Ce sont des poèmes qui la dérangent à plusieurs niveaux, qui ne l'arrangent pas.

Partant du dialogue qui se tisse a posteriori et l'initiative de Mullen entre elle et Stein, les pratiques trans\*langues apparaissent comme des tactiques de perturbation du quotidien et de la grammaire, l'une via l'autre, contre les règles préétablies « des pères écrivant »,

---

<sup>119</sup> « I remember that the first time I tried to read Stein, I really couldn't stand it. It was boring & repetitious in a way that I found obnoxious. », in Barbara Henning, *op. cit.*, p.13.

<sup>120</sup> « Years later, after I'd been reading more intensively and thinking more critically about language, when I returned to Stein, especially *Tender Buttons*, I was astonished at the freshness of her language, which still seems innovative and intriguingly enigmatic. », *Ibid.*, p.13.

<sup>121</sup> « What really struck me was the complexity of meaning found in the utter simplicity of her syntax. », in Barbara Henning, *Ibid.*, *id.*

<sup>122</sup> « [...] sophisticated baby talk », *Ibid.*, *id.*

<sup>123</sup> « [...] a marginal language used mainly by women and children. », *Ibid.*, *id.*

<sup>124</sup> « [...] because it so thoroughly defamiliarizes the domestic, making familiar "objects, rooms, food" seem strange and new, as does the simple, everyday language used to describe common things. », in Barbara Henning, *Ibid.*, *id.*

<sup>125</sup> Cf. Harryette Mullen, *Trimblings* (1991), in *Recyclopedía – Trimmings – S\*PeRM\*\*K\*T, and Muse & Drudge*, GrayWolf Press, Minnesota, 2006, « Preface: "Recycle this Book" », p. ix, x : "For years I had difficulty with Stein. After several unsuccessful attempts to read her [...] with my hard-won appreciation for Stein's work [...]."

comme les appelait Audre Lorde dans son court essai « La poésie n'est pas un luxe »<sup>126</sup>, ces "pères" qui stipulent comment il faut écrire et sur quoi il est admis qu'on écrive, ces pères qui imposent ce qui, selon la communauté de savants, fait qu'une écriture et qu'une poésie soient considérées bonnes et viables et qui s'assurent de leur viabilité et de leur bonne réputation en excluant tant d'autres (choses, poèmes, personnes).

---

<sup>126</sup> Audre Lorde, *op. cit.*, p. 35-38. Cf. le chapitre *Hypotheses, plural, for Translinguals* où cet essai de Lorde en particulier mais également plusieurs autres essais parus dans *Sister Outsider* jouent un rôle primordial non seulement dans l'écriture du poème mais aussi dans la compréhension de la place du poème dans le monde.



## Chapitre 8 : [Assortir et déranger]

Don't ask me what to wear.  
*attributed to Sappho*<sup>127</sup>

Depuis une pratique trans\*langues, écrire pourrait se rapprocher de deux autres verbes : assortir et déranger. Assortir et déranger les langues qu'on porte en nous, assortir et déranger les langues et les langages qui nous portent. Assortir et déranger pris ensemble parce que, dans les pratiques langagières artistiques, faire l'un c'est souvent déclencher l'autre ou, en tout cas, c'est penser les deux actions comme un ensemble dis/continu. Voici une tactique à considérer : faire un mouvement et son (apparent) contraire, aider le langage à se recroqueviller et à s'étirer contre ses propres habitudes en faisant se rencontrer ce qui n'a justement pas l'habitude de se trouver au même endroit.

Déranger, donc troubler, bouleverser, déplacer, permuter est un ingrédient important et décisif dans les rencontres qui comportent parfois, comme toute relation vivante, des frictions et des tensions. Mais, commençons par assortir.

Ce verbe pourrait être perçu dans le sens de plusieurs autres verbes et actions génériques tels qu'associer, disposer, arranger ou tels qu'accorder, accompagner, assembler, réunir. Cependant, ici, assortir sera, avant tout, abordé comme une action qu'une personne adresse à son corps à travers cet acte quotidien et répétitif qu'on prend rarement en considération en relation avec les choses littéraires ou académiques, se vêtir. « S'engager dans une recherche sur l'habillement équivaut à se placer en marge de la respectabilité académique »<sup>128</sup>, note une chercheuse participant à un volume d'essais consacré aux relations qu'entretiennent les femmes avec leurs vêtements.

C'est pourtant un processus stimulant qu'on accomplit très souvent, si ce n'est tous les jours ou plusieurs fois par jour, parfois facilement et rapidement, parfois douloureusement

---

<sup>127</sup> Harryette Mullen, *op. cit.*, Exergue.

<sup>128</sup> « *To engage in research on dress is to place oneself at the fringe of academic respectability.* », Efrat Tseëlon, « Ontological, Epistemological and Methodological Clarifications in Fashion Research: From Critique to Empirical Suggestions » in Ali Guy, Eileen Green et Maura Banim (dir.), *Through the Wardrobe - Women's Relationships with Their Clothes*, Oxford, New York, Berg, coll. Dress, Body, Culture, 2001, p. 237. Il est important de noter que ce constat qui date du début du XXe siècle n'est plus tout à fait valide. Même si les études sur l'habillement demeurent plutôt marginales, ce qui est sans doute en lien avec le fait que ce sont des études liées avec le quotidien, les femmes blanches et les femmes ou personnes racisées, les personnes handi, les personnes obèses, les personnes LGBTQI++, les *Fashion studies* sont désormais quelque chose qui existe institutionnellement. Il faudrait ici mentionner le texte intitulé *Philosophie der Mode (Philosophie de la mode)* du philosophe allemand Georg Simmel qui fut publié en 1904 (*International Quarterly*, 10, No 1, October 1904 et par Pan-Verlag, Berlin en 1905) et qui avançait que « la mode [...] est un produit de la distinction de classe » ainsi que Marshall McLuhan, le littéraire et gourou des *media* qui a pris les vêtements au sérieux notamment dans le chapitre intitulé « *Clothing : an extension of our skin* », venant juste avant « *Housing : New Look and New Outlook* » dans son célèbre *Understanding Media – The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York, 1964 et *Understanding Media – The Extensions of Man*, Gingko Press, California, 2013, livre électronique, design par Scott Boms. Dans un essai qui n'a (très) mal vieilli qu'à moitié (il y est, par exemple, mention de « *Backwards people* »), le philosophe des *media* canadien met l'accent sur le fait que le médium vêtement est une extension de la peau humaine, en matière à la fois de chaleur et d'image sociale.

et lentement. C'est un acte qui, même s'il n'a pas toujours existé, se conjugue avec les corps humains depuis fort longtemps. Facile ou difficile, assortir pour s'habiller se fait au fil d'un dialogue plus ou moins silencieux impliquant directement le corps entier qui ne cesse de répondre, objecter, affirmer, rétorquer<sup>129</sup>. C'est un moment d'échange nécessaire avec soi-même, c'est aussi un dialogue entre peau animée et peau inanimée, pour le meilleur ou pour le pire, concernant à la fois les résultats vestimentaires et les sentiments que ceux-ci provoqueront. C'est donc à la fois un moment utile et nécessaire et un moment fragile et important. Pourquoi ? Parce que s'habiller c'est, de ce point de vue, constamment se réécrire, s'impliquer encore et encore, qu'on le veuille ou pas, dans une réécriture et, souvent, une performance de soi où se rejouent ses rapports avec le monde.

Les vêtements qu'on choisit de porter, on les essaye, on les compare, on les mesure, on les associe, on les superpose, on les juxtapose sur nos corps ; on les assortit, parfois tout de suite, parfois au bout de plusieurs essais. Assortir est alors un verbe qui, dans la vie d'une personne, avant de concerner les mots et les choses en général, adresse le corps via ce qu'il est et la manière dont il est perçu et reçu intimement et socialement : comment on l'habille, ce qu'on met contre sa peau, ce qu'on porte et ce qui nous porte, ce qui nous présente socialement en nous aidant à constituer cette surface temporaire qui change plus ou moins notre forme et nos contours et qui parle beaucoup de nous, tout en restant apparemment muette. Contrairement à ce qu'on pourrait ressentir ou penser, assortir n'est pas pour autant une action solitaire. On s'habille en prêtant attention à ce dont le monde extérieur nous donne envie et à ce dont il nous fait peur. On s'habille pour soi-même et pour les autres, en mélangeant désir et précautions vis-à-vis des situations qui nous attendent une fois en dehors de l'enceinte de la maison. On ne va pas a priori choisir les mêmes habits selon qu'on va à la forêt, au bureau ou à une fête. On ne met pas les mêmes vêtements quand on va rencontrer des amis, faire un entretien d'embauche, participer à une cérémonie. L'acte de s'habiller est, en effet, intrinsèquement intime et public en même temps. Son adresse est double. Elle est importante et familière, confidentielle et sociale. Ses rapports au social sont multiples et complexes puisque, dans certaines sociétés contemporaines, les injustices, les discriminations, les incarcérations s'agrippent systématiquement, que ce soit en Iran ou en France, sur un morceau de tissu ou sur tout un code vestimentaire. S'habiller n'est donc pas uniquement une question entre soi et l'armoire, soi et son corps propre. Elle quitte violemment la chambre pour se trouver exposée dans la rue, dans l'école et le monde du travail avant de

---

<sup>129</sup> Assorti, le participe passé du verbe français, a également une vie dans le langage grec puisqu'il appartient au langage vestimentaire quotidien. Est « assorti » (*ασορτί*, prononcé avec un « R » du Sud bien roulé) ce qui va bien ensemble, ce qui propose une combinaison entre différents vêtements qui soit acceptable socialement et, par extension, agréable à l'œil. La provenance française n'est pas, bien sûr, un hasard. En grec, comme dans d'autres langues, les mots venant du français sont nombreux dans le domaine de la mode et de l'habillement.

se retrouver être à nouveau une question de mots et de vocabulaires, et donc d'écriture, où certains termes seront privilégiés et d'autres interdits<sup>130</sup>.

On se met des vêtements et des habits, on en envoie des messages et on s'essaye des panoplies. On se met aussi des fringues, des fripes, des nippes. On se vêtit, on s'habille et on se sape, on s'arrange, on se fringue ou on se nippe. À l'ère du Capitalocène et pour contrer ses effets néfastes, les vêtements seconde main, déjà portés, déjà arrangés et assortis sur des corps autres que le nôtre, des corps que l'on ne va, sans doute, jamais connaître ou croiser, deviennent populaires et permettent des accoutrements non seulement plus écologiques mais aussi plus bigarrés, plus chamarrés, plus inventifs. Cela incite, par exemple, à effectuer des mélanges entre des vêtements d'époques différentes, entre des garde-robes plus hétéroclites. C'est un art de la trouvaille et de la combinaison d'une nouvelle sorte, c'est du prêt-à-porter qui est du déjà-porté à réassortir et à recombinaison avant de peut-être tout revendre ou donner à son tour.

Pour choisir mes habits de manière assortie<sup>131</sup>, j'ai besoin d'un regard qui puisse se poser sur moi depuis un endroit qui n'est pas mon corps ; d'un regard qui veuille bien accueillir et considérer ensemble les différentes choses, parfois hétérogènes, que je viens de poser sur mon corps. C'est sans doute pour cela que le plus souvent on assortit nos vêtements une première fois, en étudiant les possibilités dans notre tête ou devant l'armoire ouverte, en dialogue avec tout ce qui s'y trouve et une deuxième devant un miroir qui nous montre le résultat de ce dialogue ou devant une autre personne qui nous donne son point de vue ou, bien sûr, devant les deux. Ce qu'on finit par porter est un langage ou plutôt une phrase qui est mon corps assorti avec le reste de ma journée, les activités qu'elle me réserve et les milieux que je vais traverser et/ou habiter au fil des heures. La relation de mon corps au monde n'est pas toujours pacifique, simple, fluide<sup>132</sup>. D'ailleurs, tous les corps ne sont pas traités de la même façon. Les plus défavorisés, que ce soit ceux des personnes hors normes, des corps appartenant à la classe ouvrière, s'identifiant comme femmes ou se voyant traités comme des corps racisés, sont obligés plus encore que d'autres d'inclure dans ce langage vestimentaire une négociation tendue et fragile avec le milieu dans lequel seront portés, et donc partagés sous le regard sévère des autres, les habits choisis. Loin d'être uniquement source de fierté et d'empuancement, souvent les habits portés sont des compromis, des désirs déçus, des blessures ouvertes se donnant à la vue parce que le choix véritable a manqué.

---

<sup>130</sup> Samia Langar, « L'islam et l'école, une "affaire française" », *AOC Media*, mercredi 1<sup>er</sup> septembre 2021, consulté le 12.11.2022 <https://aoc.media/opinion/2021/08/31/lislam-et-lecole-une-affaire-francaise/> et Samia Langar, *Islam et école en France. Une enquête de terrain*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2021.

<sup>131</sup> Assorti, le participe passé du verbe, a également une vie dans le quotidien grec puisqu'il appartient au langage vestimentaire. Est « assorti » (prononcé avec un « R » du Sud bien roulé) ce qui va bien ensemble, ce qui propose une combinaison agréable à l'œil entre un pantalon et un t-shirt, une jupe, une paire de chaussures et un manteau.

<sup>132</sup> Lucie Delaporte et Faïra Zerouala, « Ados en abaya sur TikTok : ces vidéos qui ont mis le gouvernement en ébullition », *Mediapart*, 11 novembre 2022, consulté le 12.11.2022, [https://www.mediapart.fr/journal/france/111122/ados-en-abaya-sur-tiktok-ces-vidéos-qui-ont-mis-le-gouvernement-en-ebullition?utm\\_source=global&utm\\_medium=social&utm\\_campaign=SharingApp&xtor=CS3-5](https://www.mediapart.fr/journal/france/111122/ados-en-abaya-sur-tiktok-ces-vidéos-qui-ont-mis-le-gouvernement-en-ebullition?utm_source=global&utm_medium=social&utm_campaign=SharingApp&xtor=CS3-5)

Parfois il s'agit d'un langage/ceinture/serpent qui oppresse la porteuse et répond aux regards masculins, se munissant de défenses de fortune comme le fait Harryette Mullen dans le poème ci-dessous. Grâce à la sonorité ressemblante de *waist* (taille) et *waste* (déchet) ou le double sens du mot « *accessories* » (choses accessoires et personnes complices), elle donne à lire une arithmétique de l'oppression créant une dense circulation entre les habits (ici les habits spécifiquement considérés comme féminins) et les regards (ici le regard masculin se pose contre le corps féminin comme un espace à conquérir) que subissent les corps dominés sous le regard et les demandes des corps dominants dans les sociétés modernes. Le texte se fortifie de ses ambivalences tout en exposant le danger :

*Becoming, for a song. A belt becomes such a small waist.  
Snakes around her, wrapping. Add waist to any figure, subtract, divide. Accessories multiply a look. Just the thing, a handy belt suggests embrace. Sucks her in. She buckles.  
Smiles, tighter. Quick to spot a bulge below the belt.*<sup>133</sup>

Devenir, pour une chanson. Une ceinture devient une si petite enceinte.  
Serpentant autour d'elle, l'enveloppant.  
Ajouter l'enceinte à n'importe quelle figure, soustraire, diviser. Les accessoires multiplient le *look*. Juste ce qu'il faut, une ceinture abordable suggère une étreinte. L'aspire. L'attache.  
Sourit, plus serré. Rapidement repérable une bosse sous la ceinture.

D'autres fois, il s'agit d'un langage-machine-à-coudre ou d'un langage qui passe par l'habit pour percevoir autrement les robes, les lignes et les couleurs sous le prétexte de l'action du vent / de la mode qui passe, sur elles. Une robe longue dans un poème court, un langage-négociation entre substantifs et adjectifs, entre ce qu'on pose et ce qu'on dissimule en composant un vêtement et un corps, en faisant un poème :

*A Long Dress  
What is the current that makes machinery, that makes it crackle,  
what is the current that presents a long line and a necessary waist.  
What is this current.  
What is the wind, what is it.  
Where is the serene length, it is there and a dark place is not  
Dark place, only a white and red are black, only a yellow and  
Green are blue, a pink is scarlet, a bow is every color. A line  
distinguishes it. A line just distinguishes it.*<sup>134</sup>

<sup>133</sup> Harryette Mullen, *Trimmings* (1991), *op. cit.*, p. 3. *Trimmings* est un ensemble de poèmes qui convoquent les vêtements pour parler de « sexualité, féminité et domesticité » (p. ix) mais sans jamais employer ses mots même. Comme elle l'explique dans son introduction, il s'agit de sa réponse à *Tender Buttons* de G. Stein et sa « prose simple et cependant allusive » (p. ix). Selon Mullen, « les 'portraits' verbaux de chapeaux, de parapluies, de tasses et de coussins, illuminent, animent et érotisent l'espace domestique où les femmes ont été traditionnellement confinées » (p. x). *Trimmings, Ibid.* p.3.

<sup>134</sup> Gertrude Stein, « Tender Buttons », *Transition – An International Quarterly for Creative Experiment*, Paris, Automne 1928, No. 14, p. 13-55.

Une robe longue  
Quel est le courant qui fait de la machinerie, qui la fait craquer,  
quel est le courant qui présente une longue ligne et une taille nécessaire.  
Quel est ce courant.  
Qu'est-ce que le vent, qu'est-ce.  
Où est la sereine longueur, c'est là et un endroit sombre n'est pas  
Endroit sombre, seul un blanc et rouge sont noirs, seul un jaune et  
Vert sont bleus, un rose est écarlate, un arc est de toutes les couleurs.  
Une ligne les distingue. Une ligne ne fait que les distinguer.

Non seulement les vêtements ont leurs propres corporités, mais ils sont des corps qu'on pose sur nos corps, qui se touchent et changent au contact. Une ceinture ou une robe longue portent le corps au moins tout autant que le corps est porté par elles. Elles incitent, chorégraphient ou emprisonnent les mouvements et les pensées selon les contextes et les humeurs. Les vêtements sont des intensités de verticalité, d'horizontalité et de texture, des volumes et des vitesses colorés qui tiennent ou trouvent toute leur place dans nos propres mouvements. Les vêtements sont langage et cette action langagière on la répète, en la réécrivant, tous les jours, et même plusieurs fois par jour. Certes c'est un dialogue souvent silencieux qu'on associe peu au langage. C'est toutefois un dialogue souvent trouble et agité entre les contenus de notre armoire et les envies et besoins de la journée ou de la nuit qui s'ouvrent devant nous, puis, une fois dehors, dans la rue, au travail, avec le monde dans ce qu'il a de plus familier et de plus menaçant. C'est une sorte de chorégraphie entre le corps et ses peaux temporaires, leur pauvreté ou leur richesse, leur souplesse ou leur rigidité par rapport à celles du corps qui devra les porter, entre ce que ce corps est et ce qu'il n'est pas, entre ce que ce corps a et ce qu'il n'a pas, entre ce que l'armoire, quand il y en a une, permet ou interdit. C'est, enfin, un moment sensible où se négocient mes désirs et forces vis-à-vis du reste du monde, de belles rencontres tout comme du *male gaze*<sup>135</sup> ainsi que de mes capacités de répondre à tout cela, d'accueillir ou d'éloigner, de confronter sans s'abîmer. S'habiller en assortissant est une lutte, une écriture/performance et une danse à couches de complexité variables pas toujours faciles à maîtriser.

*Lips, clasped together. Old leather fastened with a little snap. Strapped, broke. Quick snatch, in a clutch, chased the lady with the alligator purse. Green thief, off relief, got into her pocketbook by hook or crook.*

Lèvres, serrées l'une contre l'autre. Du vieux cuir fermé par un petit bouton-pression. Raide, cassé. Saisie brusque, moment décisif, chassa la dame au sac à main alligator. Voleur vert, sans aides sociales, entré dans son portefeuille coûte que coûte.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Laura Mulvey, « Visual Pleasure and narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n. 3, 1er octobre 1975, p. 6-18, <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/16/3/6/1603296?redirectedFrom=fulltext>

<sup>136</sup> *Trimmings*, Ibid., p.4 la polysémie de ce poème est formidable. Le corps et ses parties les plus intimes se mélangent au vocabulaire vestimentaire d'une manière dure à transmettre en français. Pour ne donner que deux



*A Purse*

*A purse was not green, it was not straw color, it was hardly seen  
and it had a use a long use and the chain, the chain was never  
missing, it was not misplaced, it showed that it was open that is  
all that it showed.*<sup>137</sup>

Un sac à main

Un sac à main n'était pas vert, il n'était pas couleur paille, on le voyait à peine  
et il avait un usage un long usage et la chaîne, la chaîne n'était jamais  
portée disparue, elle n'était pas égarée, elle montrait qu'elle était ouverte, c'est  
tout ce qu'elle montrait.

La chaîne est toujours là, on porte et on transporte tout ce qu'on met dans le sac et  
ce tout fabrique une relation au monde, qui reste béante face à des regards et des intrusions.  
« *Avoir un sac où je mets tout ce que je rencontre, à condition qu'on me mette aussi dans le  
sac.* »<sup>138</sup> Le sac est une relation qui constamment s'assortit, s'habille et s'amplifie multipliant  
les ouvertures et les combinaisons.

Dans ces mêmes sociétés où les corps démunis socialement se trouvent obligés de  
se munir de codes vestimentaires compromis et protecteurs, une autre attitude est parfois  
possible à acquérir et à aguerrir au fil d'une conscientisation des processus d'oppression d'un  
côté et d'une pratique artistique émancipatrice de l'autre. Affronter plutôt que subir, désirer  
plutôt que fuir donc, grâce à une force à la fois personnelle et collective, poétique et terre à  
terre / corps contre corps.

je ne suis pas alcoolique  
j'ai peur de la mort  
le sexe à la vie m'attache  
c'est une histoire de fluide  
je ne veux pas de chamane à dix mille balles  
je ne veux pas léguer mon existence au travail salarial  
je crois en la séduction permanente  
à comment tu t'habilles pour que je te déshabille  
j'espère qu'il fera chaud et que ton cul sera salé,  
que chacune se mettra à niquer puissamment et fort

Arthur Rimbaud<sup>139</sup>

Dans ces quelques vers tout comme dans son écriture de façon plus générale, Élodie Petit  
assortit et dérange. Elle oblige les mots français à se tordre, à se démanteler et à s'abandonner

---

exemples, le mot « snatch » veut dire « vol » aussi bien que « bribe », « brève période temporelle » et « vulve »  
alors que « clutch » est à la fois un moment décisif dans un match sportif et une poigne, et il signifie étreindre sous  
sa forme verbale.

<sup>137</sup> *Tender Buttons*, *op.cit.*, p. 20.

<sup>138</sup> Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, coll. Champs, 1977 p. 15.

<sup>139</sup> Extrait de Élodie Petit, « Stupre, Arthur Rimbaud La Gouine », Élodie Petit & Marguerin Le Louvier, *Anthologie  
Douteuses (2010-2020)*, Montreuil, Rotolux Press, 2021, p. 255.

aux mauvais langages et aux plaisirs les moins prononçables. Ce que toutes ces énergies par-delà et dans la grammaire recomposent, déballant un vocabulaire tenu et riche qui n'hésite pas à slalomer hors bornes, est un (nouveau) corps lesbien<sup>140</sup>, qui se réécrit en révolte et en désir moquant. Le corps y apparaît le plus souvent nu, et même dans une nudité jubilatoire et excessive, découverte ou grande-ouverte jusque dans ses parties les plus cachées where *the sun don't shine*, comme le dit la langue anglaise, pour survivre avec humour aux fausses prudences et au puritanisme apparent d'un monde profondément injuste, sexiste et pesant. Si fringue par moments il y a, c'est le plus souvent en signe de pauvreté exaltée et de plaisir érotique à prendre et à donner sans modération<sup>141</sup> en dépit de et avec la puanteur d'une société fortement malade.

---

<sup>140</sup> La comparaison pointe vers le texte de Monique Wittig, *Le Corps Lesbien*, Minuit, Paris, 1973.

<sup>141</sup> Cf. Élodie Petit & Marguerin Le Louvier, *op. cit.*, « Black or White » (2015), p.111 : « les paysages de la nuit me sont plus familiers que les horizons du jour – quelque part je suis encore cet enfant en pyjama assis à l'arrière de la voiture – je me berce aux vrombissements du moteur – ». Ou « On sait plus pourquoi on vit et ça dérape » (2015), *op. cit.*, p. 92 : « J'ai passé quatre années à Saint-Etienne des années d'ivresse folle et de fêtes révoltées, le pantalon sur les chevilles ». Ou « L'oiseau sauvage ou une pipe dans le bois » (2012-2016), *op. cit.*, p. 67 : « Henri déglutit une tache rouge sur sa chemise XL, un essui-tout froissé dans sa main gauche. »



## Chapitre 9 : [Géocorporellement]

Trans\*langues est incomplet, trans\*langues est toujours à la recherche d'autres langues, de mêmes langues différemment, d'autres corps, de mêmes corps différemment, de langages ayant envie de s'étirer, de se mêler, de se rouler, de devenir polyamoureux, distribués, partagés, incomplètes et incomplets, à la recherche, syncopés, assoiffés et débordant de liquides en tous genre, de toutes sortes, tout à fait là, pas tout à fait, et même pas du tout, là, une cherche trans\*langues continue, faite de passages furtifs, de vallées ensoleillées, de rivières étranges, d'hallucinations saccadées, de tunnels tournoyants, d'îles dont personne ne parle pendant l'hiver, de langues-membres de corps fragiles, défaits, maltraités, en voie d'extinction, subissant des guerres qui momentanément trouvent refuge les uns auprès des autres, se syntonisant en des « chorégraphies ontologiques »<sup>142</sup> et des danses interespèces tout au long de la peau de l'écorce terrestre. « L'écriture de la danse des êtres dépasse de loin le statut de simple métaphore: les corps, humains et non-humains, se trouvent déconstruits et reconstruits au cours de processus qui font de la certitude de soi et des idéologies – humanistes comme organicistes – autant de mauvais guides en matière d'éthique, de politique, et encore moins en termes d'expérience personnelle<sup>143</sup>. »

Quand on écrit, on se trouve, on se perd et on devient il, elle, iel ou ielle, microbe, hyène, mimosa, albatros, on construit des nous nombreux aux bords poreux, dilatés et incertains, on devient trans\*langues. Trans, via, de biais, *through*, traversé, transitant, transvasé, étrange et étranger. On est en mouvement et donc la frontière, la place publique, le centre commercial, l'aéroport, le *data center*, la rue, la prison, le jardin, la chambre, l'entourage, la forêt, les positions du soleil et de la lune parlent à travers ce qui s'écrit. Incompréhensible ou pour le moins étonnant vaisseau spatial, l'écriture demeure sur Terre, mais raconte le cosmos, dessinant, en même temps, des « géocorps » plus intimes. Les poèmes s'écrivent avec les ingrédients trans\*langues mélangés à une sorte d'autobiographie directe et indirecte à la fois. Il ne s'agit pas de vérité mais d'intensités corporelles et d'amplitudes langagières.

Je n'ai jamais quitté ma langue natale, elle et moi voyageons juste de travers, je la retrouve dans la syntaxe et les mots grecs réinventés par le français ~psychogéographie / *ψυχογεωγραφία*~, je me la rappelle de façon inattendue quand j'écris en anglais ~*marmelade*

---

<sup>142</sup> Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto – Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003, p. 8, « *Studying assisted reproduction practices in San Diego and then conservation science and politics in Kenya, Charis (Cussins) Thomson suggested the term "ontological choreographies". The scripting of the dance of being is more than a metaphor; bodies, human and non-human, are taken apart and put together in processes that make half-certainty and either humanist or organicist ideology bad guides to ethics and politics, much less to personal experience* ».

<sup>143</sup> Donna Haraway, Jérôme Hansen (trad.), *Manifeste des espèces de compagnie – Chiens, humains et autres partenaires*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. Terra Cognita, 2010, p. 16.

/ μαρμελάδα~, l'allemand l'imité dans son organisation grammaticale ~ο, η, το / der, die, das~, l'espagnol la fait venir par ses sonorités similaires parfois concernant des mots au sens identique ~idea / ιδέα~ parfois trompeuses ~σώπα / sopa~. Mon grec transparait et transitionne tressant du langage désirant, et de ses relations polyamoureuses a veces voulues a veces involontaires surgit une sorte d'idiolecte polyglotte partageable.

Je n'ai jamais quitté la langue grecque, même si je la parle et écris moins bien et de façon plus incertaine qu'il y a 24 ans. Elle me suit partout même quand je ne lui demande pas de le faire, et même quand je me mets à la faire taire comme je l'ai essayé pendant les premières années du voyage en France.

Je n'ai jamais quitté la langue grecque, tu ne quittes pas une langue, elle te poursuit, compte sifflote rit surgit par-ci par-là, tu t'en éloignes mais tu restes liée à la chaleur du soleil en octobre ; à l'odeur pénétrante des feuilles du figuier ; aux insultes sexistes omniprésentes ; aux chorégraphies bruitistes des mains gesticulant ; aux plages désertes où on arrive blessées par la descente de la falaise et où le maillot de bain est à peine utile eau salée thérapie ; aux tonalités et résonances des « α » bouches grandes ouvertes ; à la brutalité du « ε ! » ; aux phrases très longues sans embarras syntaxique aucun ; aux mots étrangers anglais / français / turcs / bulgares / italiens / albanais, etc. dansant au sein de la langue maternelle ~humour / χιούμορ~ / ~maquillage / μακιγιάζ~ / ~dolmas/ ντολμαδάκια~ ; aux cigales qui bidouillent l'entente des mots pendant tant de mois, aux chiens errants et aux oliviers sans pot qui grandissent à même le sol sol/ soleil.

Je n'ai jamais quitté –maintenant je les appelle au pluriel – mes langues maternelles, j'ai quitté la Grèce pour vivre dans un pays où je pourrais être officiellement étrangère. Je suis partie, disais-je à l'époque, pour mettre ma mémoire en désordre, la rendre *pêlé-mêle*, άνω κάτω & *al revés*. *Sunny side up*, les poèmes, les performances ou les installations que je fais maintenant sont souvent des bouts végétaux-minéraux-animaux de ces oublis volontaires et incontrôlables.

**Chapitre 10 : [Hypotheses, plural, for  
Translinguals]**

° écrit pour être lu le 3 juillet 2018 à l'atelier Michael Woolworth, à Bastille, Paris, France, lors de la soirée *Against Travel* avec Rachel Levitsky et Pascal Poyet organisée par double change  
° dedicated to all those who participated to the Carla Harryman symposium, organised by Abigail Lang, Olivier Brossard et Vincent Broqua (double change) in February  
° *Here, the last sentence is the oldest and it came to me during the very last part of the symposium.*

© copy left to all friends –living and dead

leaves leave      roof reckless with astounding little noises

                                 cracks      on the ceiling of course

i am feeling nauseous yet stable on my feet

age it is said

looks younger when you are sleeping



la peau ne s'épaissit pas elle cède. *Fall.* au temps. elle craque

j'ai craqué sous un plafond fatigué

j'ai la nausée et pourtant mes jambes me supportent

âge dit-on

paraît plus jeune pendant le sommeil

la peau ne s'épaissit pas elle ne s'aide plus. *Help.* au temps. elle craque

skin

—yet thinner

ceiling low

low

low

low

low

low

low

low

low

low

low

low

and lower

cracked

stand on your knees.      don't kneel

stay awake.

would you

would you not

aimerais-tu rester éveillée. préfères-tu dormir

criquet criquet criquet criquet criquet criquet -criquet te. réveille

criquet criquet criquet criquet criquet criquet -criquet te. rassure dans le sommeil

genoux touchants genoux touchés

poignets qui font poignets qui ont mal

somme toute

dérobée

in a

nightgown.

audre lord's spectre.

audre lord back from the U.S.S.R. in a nighttown.

she says,

" white communists do not care about black people ".

well, no more than blackbirds care for nightingales.

I only say nightingales, because there is night inside her

and

i say blackbirds because there's night in them too

The words take me to them.

In French, it would be: *Mésanges*. But *mésanges* in English are *tits*

i would not have said *tits* at all

blackbirds and nightingales hardly care for *tits* -

tit for tat

tat for tit

« poetry is not a luxury »  
luxury is actually not often poetic  
luxury is almost always unpoetic  
sometimes even. anti-poetic.

mes dires    mes prises    mes anges

*fiat lux*

description injonction explosion —connue de toutes  
des tous les yeux de toutes les bouches et même de toutes les oreilles



ωραίοι τρόποι

ωραίοι τόποι

άφθονοι

en grec, πολυτέλεια,

on dirait :

η ποίηση δεν είναι λουξ

la poésie n'est pas un luxe

και, ωστόσο, φως

et, pourtant, lumière,

φω-το-γρα-φί-α

mais méprises mélanges

j'ai photographié une peau lisse entre des draps pliés

j'ai trouvé une photo de toi toute blanche

j'ai photographié trois feuilles plates que le bitume gardait en lui      regardless

η ποίηση δεν είναι λουξ  
η ποίηση δεν είναι λουξ  
η ποίηση δεν είναι λουξ

*blackbirds singing till the end of night*

blackbirds remixing all songs in plain daylight

donc.

Messieurs, aux larges balcons aux sourires également trop larges,  
aux sales blagues et aux chapeaux invisibles  
aux perruques orangées, à l'envers, pathétiques,  
aux coiffures exec  
imitant Bonaparte  
aping Napoleon  
as if we still cared  
for Napoleon  
as if we still gave  
a f\*ck

Josephine is a mouse and She knows art

if Napoleon

if napoleon

if napoleon

if Napoli

if Napoli

if Napoli

if Lion

NapoLion is a swinging little HURRAY or : HURRY up please, *it is* TIME...)

in the Southern heart of Southern Europe

in this old Nea-poli,



we mend our washing machines

we love them

we do not let them die on the other side of the planet in place of

the sleeping kids who remain younger because they die too fast

who sleep on hips of dirt dreams and

dead plastic

dead motherboards

dead earth

and shoe soles used to holes so much they seem to smile

we hang our laundry out

we like to polish our wisdom and show it off the window

to the wind

to the dwellers

to the birds

night comes for us too

but she comes singing

we take a long hard breath

takes us from Neapoli to Prague

Kafka est un chien napolitain

fait ses recherches par terre

chante sur ses deux pattes

devient ombre de ménade

couine.            Josephine    Josephine

meurt le 3 juin

naît le 3 juillet

1924 moins 1883 égale 41

ça fait combien ?

41.

ça fait combien ?

(Hopi, ça fait combien ?)

(woof)

(ouaf ou)

on revient

or not.

on entend

or not.

on dévie

on devient

and

not an and to finish

but an *AND* to add

this *and* that

tit *and* tat

addition *and* juxtaposition *and* melange *and* charme (el árbol)

poetry is an *AND* in herself

Pour aborder l'expérience de l'écriture et du partage de ce poème, je pourrais commencer par sa fin, par ce « *AND* » qui apparaît dans le dernier vers comme une possible définition de ce qu'est la poésie ou de ce qui fait que la poésie existe, au féminin. Cependant, puisqu'il y a une discussion extensive sur le « et » dans le branchage intitulé « Les pratiques du " et " », je ne vais pas reprendre cette question ici. Je vais plutôt revenir sur ce qui se passe sur les deux premières pages du poème pour aborder plutôt des expériences liées directement à son devenir, apportant des précisions à la fois quant à l'écriture et la lecture trans\*langues, à l'époque et aujourd'hui.

Le titre *Hypotheses, plural, for Translinguals* est une promesse qui amorce une investigation. Le branchage Trans\*langues a en fait permis de percevoir le potentiel inclusif de *translinguals* / trans\*langues. Non seulement *Translinguals* surgit dans ce titre et se travaille de façon consciente pour la première fois dans ce poème, mais c'est cette expérience d'écriture/lecture qui nourrit encore aujourd'hui son exploration graduelle. En effet, ce poème a permis la rencontre tangible et concrète entre mes expérimentations poétiques et mes recherches de doctorante. Ce ne serait, d'ailleurs, peut-être pas exagéré de dire que ce sont plutôt ces deux recherches menées jusqu'alors de façon uniquement parallèle qui, à l'inverse, ont produit le poème. Plus exactement, *Hypotheses* est né pour me rapprocher des questions et des envies qui étaient présentes dans ma pratique depuis au moins *Surrounded poetry* et *Pycnides*<sup>144</sup> et qui se sont trouvées accentuées dans le contexte du travail de la thèse. Les hypothèses sont émises depuis le terreau du poème, mais permettent aussi d'inventer une manière de décrire ce que cette pratique d'écriture met à l'œuvre et pose comme questions. Si le titre propose d'emblée de considérer le poème selon une dynamique plutôt essayiste c'est que, même si la lucidité ou la clarté ne sont pas au cœur de ce processus, une préoccupation qu'on pourrait appeler essayiste fait ici partie du processus de l'écriture du poème. Le titre le présente, en effet, comme pouvant être un faiseur d'hypothèses, un chercheur en « *translinguals* » qui avance par la construction de sons et de phrases. Selon le dictionnaire, un essai est un « ouvrage dont le sujet, sans viser à l'exhaustivité, est traité par approches successives, et généralement selon des méthodes ou des points de vue mis à l'épreuve à cette occasion »<sup>145</sup>. L'occasion en question est ici l'écriture. C'est plus précisément l'expérience de l'écriture d'un ensemble d'hypothèses qui, pour prendre forme, obéissent à des règles poétiques que l'écriture invente au fur et à mesure que le poème se fait. Selon un autre dictionnaire, l'essai est un « ouvrage littéraire en prose, de facture libre, traitant d'un sujet qu'il n'épuise pas (...) ». Ce même dictionnaire se réfère à Montaigne comme étant « le

---

<sup>144</sup> Pycnides ou poèmes en morceaux simples (*ongoing* depuis 2011) <http://cargocollective.com/madeleine-aktypi/pms-pycnides-poemes-en-morceaux-simples> qui est une collection verticale de poèmes séparés par de (faux) numéros de page et *Surrounded poetry* : [madeleineaktypi.tumblr.com](http://madeleineaktypi.tumblr.com) (2012).

<sup>145</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/essai>, consulté le 6 septembre 2022.

premier en France {à} donn{er} le nom d'"Essais" à un ouvrage littéraire » tout en précisant qu'il prenait « comme sujet les essais ou expériences de sa vie »<sup>146</sup>.

Le titre annonce donc que ce qu'on lira ou entendra sera un ensemble d'hypothèses concernant quelque chose qui s'appelle « *translinguals* » et on voit que, selon le dictionnaire, ces hypothèses peuvent être des « approches successives » et des « expériences de vie ». Mais, comment un poème peut-il émettre des hypothèses, puisque cette activité est habituellement confiée plutôt à la prose, si ce n'est au discours scientifique ? La question peut paraître bizarre puisqu'elle risque de laisser penser qu'on considère prose et poésie comme de choses séparées et non communicantes<sup>147</sup>. Bien évidemment, les deux se mélangent et s'alternent de façon créative depuis déjà trop longtemps pour qu'on revienne sur cette fausse séparation<sup>148</sup>. Ce qu'on vise est plutôt cette question-ci : comment un poème peut-il faire, puis partager son faire ? De quel genre de pensée/d'action s'agit-il et s'il s'agit d'un genre différent, l'un vaut-il l'autre ? L'action/la pensée poétique vaut-elle autant, ou plus, ou différemment que l'action/la pensée non poétique ?<sup>149</sup>

Une première réponse très rapide serait que, très probablement, un poème pense et fait, fait et pense, en faisant l'expérience de ce dont il parle et, aussi, en faisant mine de ne pas faire et de ne pas penser. Une deuxième réponse rapide serait qu'agir et penser poétiquement est une voie vitale pour vivre en dépit du Capitalocène. La suite nous amènera j'espère peu à peu vers une poursuite plus complète des aspects de cette question.

Un poème pense et fait, fait et pense, en faisant l'expérience de ce dont il parle et, aussi, en faisant mine de ne pas faire et de ne pas penser, partons de là. Par ces deux mouvements apparemment contradictoires, un poème devient poème (*et essai et action*). Mais comment cela se passe-t-il exactement ? Et comment maintenant retourner sur ce qui a été fait ? Relire le poème, y ajouter des choses.

Juste après le titre qui est en anglais, les premières lignes arrivent, elles aussi, en anglais.

---

<sup>146</sup> Selon *Le Grand Robert* (également consulté le 6 septembre 2022), l'essai est un « ouvrage littéraire en prose, de facture libre, traitant d'un sujet qu'il n'épuise pas [...]. Montaigne a le premier en France donné le nom d'"Essais" à un ouvrage littéraire, en prenant comme sujet les essais ou expériences de sa vie. »

<sup>147</sup> Ce n'est évidemment pas le cas. Pour ne prendre que l'exemple le plus proche : les *prose poems* de Harryette Mullen composant *Trimnings* (1991) dont il est question dans le chapitre intitulé « Trans\*langues ».

<sup>148</sup> Cf. par exemple les ouvrages du poète LANGUAGE Charles Bernstein, *Islet/Irritations*, New York, Roof Books, 1983 qui alterne des poèmes et des essais poétiques sans inclure de signes distinctifs entre les deux.

<sup>149</sup> Charles Bernstein, mentionné ci-dessus, a beaucoup réfléchi et partagé ses réflexions sur ces questions aussi bien dans des poèmes que dans des essais qu'il lui arrive de publier mélangés. Cf. notamment son essai *Writing and Method* dans *A guide to Poetics Journal – Writing in the Expanded Field 1982-1998*, édité par Lyn Hejinian et Warren Batten, Middletown, Connecticut, Welseyean University Press, 2013, part 1, p. 46-54.

leaves leave      roof reckless with astounding little noises  
                                cracks      on the ceiling of course  
i am feeling nauseous yet stable on my feet

age it is said

looks younger when you are sleeping

« *Leaves* », les feuilles, arrivent d'une autre lecture assistée. La toute première petite phrase, *Leaves leave*, est en fait un lien caché avec *One Leg is Fake*, la performance qui précédait de quelques mois *Hypotheses*... et qui s'engageait également dans une pratique trans\*langues mélangeant de l'anglais, du français, du grec et du néerlandais mais aussi la langue plastique de l'artiste américain Joseph Grigely dans l'exposition duquel la lecture assistée avait lieu en dialogue directe avec une de ses sculptures, intitulée « Horizontal Storage Rack »<sup>150</sup>. « *Leaves leave* » reviennent donc plutôt qu'elles ne partent (*leave*). Ou, plutôt, elles reviennent pour mieux tomber et pour donner naissance à un poème parce que dans le texte éparpillé de *One Leg is Fake* la phrase apparaissait vers la fin de la performance de manière à la fois brève et (en tout cas pour moi quand je la prononçais) émotionnellement chargée. Elle a été comme l'apparition d'une intensité qui est demeurée verticale, a occupé très fortement un seul et court moment. La phrase demandait donc à revenir. Elle voulait devenir son propre poème. Cette première partie propose certes des images, mais elle met, il me semble, avant tout en place des effets temporels sonores où le rythme de la lecture joue un rôle très important. Le son influe sur le sens et sur la réception du sens.

Au milieu des corps écoutant, les voyelles sont prononcées de la manière la plus lente et longue dans la toute première phrase créant ainsi une sorte de flux glissant même très bref imitant ce qui s'était passé dans *One Leg is Fake*, puis évoluant vers autre chose. « *Leaves leave* ». Dès que les « r » arrivent, pourtant, tout va succinctement un peu plus vite de manière presque saccadée : « *roof reckless* » alors que, tout de suite après, « *with astounding little noises* » se dit à nouveau plutôt lentement et de façon appuyée, comme pris dans l'effort de discerner tous ces petits bruits un par un. « *Cracks* » arrive tout seul comme une onomatopée ou un faux point final tandis que « *on the ceiling of course* » se dit vite comme une évidence mi-enjouée mi-découragée, qui se trouve finalement déjouée par l'arrivée subite de l'usage de

---

<sup>150</sup> Elle a eu lieu le 6 janvier 2022 à la Galerie Air de Paris dans l'exposition « <3 20 > » de Joseph Grigely (10.11.2017-06.01.2018) avec la pièce « Horizontal Storage Rack » que Grigely a fait avec Amy Vogel et Carlos Fernández-Pello.



la première personne du singulier. Celle-ci dit avoir la nausée mais se tenir tout de même stable. Ici aussi « *i am feeling nauseous* » est dit plus rapidement que le reste de la phrase, « *yet stable on my feet* », qui se dit de manière aussi lente qu'une station debout. Après une assez longue pause, on entend le mot « *age* ». Il apparaît tel un personnage. Il/elle dort et, dormant, il/elle apparaît plus jeune. Le rythme ici est lent très lent, comme dans un effort de mémorisation de la phrase : « *age* », pause, « *it is said* », pause, « *looks younger when you are sleeping* ». Cette succession de recommencements malaxe les oreilles au rythme de l'écoute des mots au fil de leur arrivée au moment de l'écriture tout d'abord, puis pendant la performance, selon une temporalité qui semble s'imposer par les choses vivantes et échapper à toute volonté ou intention conscientes.

« Les feuilles partent », disent les deux premiers mots si on les traduit en français. En anglais, cependant, le substantif et le verbe sont deux mots semblables et il n'y a aucun besoin d'article. Deux mots semblables à l'oreille et à l'œil suffisent pour mettre tout un ensemble d'images devant la lectrice. C'est justement cette similitude et brièveté troublantes qui font, à mes yeux, la force douce de la phrase. Entre le verbe *to leave*, partir, et la feuille, *leave*, a lieu un scénario à la fois microscopique (une histoire à deux mots) et énorme (une histoire qui concerne tous les arbres feuillus de la planète). Au fil des deux longs « i » que produisent les deux « ea » en combinaison avec le « e » muet final, *Leaves leave* sonne comme une très courte chanson qu'on n'arrive jamais à parfaitement chanter. *A lament*. Ou bien cela sonne comme une tautologie sauf qu'il n'y a pas de tautologie ici. Malgré leur similitude sonore et visuelle, les deux mots sont différents et en même temps très proches, rapprochés par le cycle de vie de feuilles qui partent en tombant et laissent les branchages nus à chaque nouvel automne. Les feuilles partent, elles ne sont pas permanentes. Cycliquement, elles apparaissent à un moment de l'année pour disparaître à un autre moment de l'année, seulement quelques mois plus tard. Les feuilles faillent, pourrait-on dire en français, sauf que la chute des feuilles en automne n'est pas une faille, encore moins une faillite. Leur descente sur terre promet une nourriture pour le sol et tout ce qui y habite ainsi qu'une couverture indispensable en vue de l'hiver qui approche. La litière qu'elles constituent une fois échues est nécessaire à la survie de la forêt, leur présence en masse est un bienfait et non pas une nuisance. Les feuilles ne tombent pas par défaut, si elles quittent l'arbre c'est qu'elles préparent leur retour quelques mois plus tard. *Leaves leave* chaque année laissant leur place à d'autres feuilles qui vont pousser/tomber/pourrir et ce n'est triste que depuis un regard humain anthropocentré dans sa stupidité, ce regard qui compte les années passer comme une inévitabilité néfaste sans être capable de s'inclure dans la vie circulaire des choses vivantes. Ceci est vrai à un tel point que l'enrichissement et la santé des sols des forêts dépend de ce qu'une vision très bornée de gestion écologique a, avec mépris et surtout avec

ignorance, paradoxalement appelé des "déchets verts"<sup>151</sup>. La phrase « *Leaves leave* » affirme, d'un côté, la valeur irremplaçable des feuilles mortes et, de l'autre, accepte calmement le cycle de la vie qui comprend départs, morts, revivifications. Mais, un peu plus à droite sur la même ligne, les mots qui suivent viennent perturber ce court effet pacifiant. Elles parlent, en effet, d'un lieu de vie humain dont l'état est peu rassurant.

leaves leave      roof reckless with astounding little noises  
cracks      on the ceiling of course

« Les feuilles tombent » juste à côté d'un « toit imprudent avec de petits bruits inattendus », puis, à la ligne, des « crevasses » ; « —au plafond, bien sûr », rassure le poème. Que se passe-t-il entre chaque plan ? Comment communiquent les feuilles, le toit, les bruits et les crevasses ? Un « je » barbouillé arrive comme pour répondre à cette question qu' étant pris lui-même entre deux états contradictoires, il laisse finalement irrésolue.

i am feeling nauseous      yet stable on my feet

« prise d'une nausée pourtant sur mes pieds stable » dit on ne sait qui. Ici parle en tout cas quelqu'un-e qui ne va pas bien et qui toutefois tient debout. Image à peine discernable d'un être opiniâtrement vertical pour qu'au fil de la lecture on glisse, dans les phrases qui viennent tout de suite après, dans une position horizontale.

age it is said  
looks younger when you are sleeping

Le regard arrête de se promener de l'extérieur vers l'intérieur, il s'attrape dans ce qui sonne comme un proverbe : « âge dit-on a l'air plus jeune quand tu dors ». Ainsi le « je » (« I am feeling nauseous ») devient un « tu » (« you are sleeping ») même si ce n'est, très probablement, que le « tu » général de la langue anglaise, une sorte de « on » impersonnel s'adressant à tout le monde et à personne. Fabriqués tous les deux par des mots, « je » imagine « tu » en train de dormir. On ne peut pas dire exactement de quel personnage stable et tremblant il s'agit dans le premier cas, mais le deuxième personnage est très certainement, et même sans aucun doute, « âge ». Volontairement exportant le principe de la grammaire anglaise qui n'exige pas systématiquement un article définitif devant les substantifs, « âge »

---

<sup>151</sup> <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1017/S1464793105006846> , consulté le 7 septembre 2022.

perd son article français. Ainsi personnifié, « âge » qui, dormant, donne l'impression de rajeunir —revient vers une jeunesse momentanée comme les feuilles qui se désolidarisent des branches et tombent pour protéger la vie de la forêt et nourrir les feuilles de l'année qui vient. À l'instar des feuilles quittant les branches et créant un lit de nourriture, chaque sommeil serait ainsi possiblement un doux rempart horizontal contre la force de la mort et la menace continue de la vieillesse, depuis un lit (à l'intérieur). Le poème continue en se traduisant lui-même, d'une façon libre et parfois possiblement erronée.

la peau ne s'épaissit pas elle cède. *Fall.* au temps. elle craque  
J'ai craqué sous un plafond fatigué  
J'ai la nausée et pourtant mes jambes me supportent  
âge dit-on  
paraît plus jeune pendant le sommeil  
la peau ne s'épaissit pas elle ne s'aide plus. *Help.* au temps. elle craque

Là encore ce sont les puissances sonores qui écrivent mais cette fois en français. La traduction ne traduit pas, elle n'a pas tant lieu pour expliquer l'anglais, mais plutôt pour continuer le poème en produisant de nouveaux liens entre les éléments déjà présents, et en y introduisant un nouveau : la peau. La peau du poème se construit de cet entrelacement continu entre les différentes langues-corps qui s'y trouvent. La traduction est la façon dont le poème continue à s'écrire et à se dire, en français cette fois-ci. Il revient sur les mêmes questions, mais différemment. Cette différence a une source, c'est la sonorité et la tonalité des mots français à la place des mots anglais. Ce sont les différences entre les deux qui s'écrivent, et qui s'écrivent entre elles. Les langues, leurs langages proches et lointains à la fois s'entendent ensemble. Le poème s'écrit en les écoutant et en s'écoutant lui-même en train de les entrelacer. Un jeu sonore met tout en place même si cette place est plus que fragile. Tout craque, craquelle ou cède. « *Fall* » (chute et automne) et « *Help* » (à l'aide, au secours), les deux mots anglais qui coupent symétriquement la première et la dernière phrase du passage, n'aident en rien contre cette tendance puisqu'elles apparaissent comme des craquements et des craquelures elles-mêmes. Mais, dans les questions de traduction, la peau peut être du denim et la chute une source de rire :

La main sur

Le design

Le dénim

à demi »

rien que ça

c'est flagrant

féconder

propre

l'étranger

« Bless thee Bottom, bless thee,

Thou art translated »

Et c'est ainsi qu'on le traduisait :

---

sujet = ton *comic strip*

tu me dis là  
ta cadence toi  
zip/  
tu démets  
défais-toi

moi tu dis là c'est  
bien c'est / pow /  
/ c'est / ça ici ça  
oui Kong

tu inverses  
prêtre que  
/ tes uppercuts /  
tu es ça ou bien

/viens / d'un nouv-  
eau love le  
sexe de ton  
attitude oui

tu par là dis  
donc tu souvent / si /  
tu souffles chaud  
alors bien dedans  
ton comic-strip<sup>152</sup>

= renverse -->

---

<sup>152</sup> Extrait de Vincent Broqua, « love sujet de l'email » dans *Photocall· Projet d'attendrissement*, Paris, Les Petits matins, 2021, 3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> page du poème.

# Chapitre 11 : [Corporellement tout court (récit à la première personne sur la place publique)]

Maintenant ils sont tous partis, dit Louis. Je suis seul. Iels sont allés déjeuner, et je suis resté debout près du mur, parmi les fleurs. Il est très tôt, avant les cours. Une fleur après l'autre est mouchetée par les profondeurs du vert. Les pétales sont des arlequins.

Des tiges s'élèvent des creux noirs en dessous. Les fleurs nagent comme des poissons de lumière sur les eaux vertes et sombres. Je tiens une tige dans ma main. *Je suis la tige*. Mes racines descendent jusqu'aux profondeurs du monde, à travers la terre sèche de la brique, et la terre humide, à travers des veines de plomb et d'argent.

*Je suis fibre tout entier. Tous les tremblements me secouent, et le poids de la terre s'appuie sur mes côtes*. Ici, mes yeux sont des feuilles vertes qui ne voient rien. Ici, je suis un garçon en flanelle grise avec une ceinture attachée par un serpent en laiton. Là-bas, mes yeux sont les yeux sans cils d'une figure de pierre dans un désert au bord du Nil.

*Extrait du premier chapitre des Vagues de Virginia Woolf*<sup>153</sup>

Une hypothèse concernant *Hypotheses, plural, for Translinguals*, serait qu'un langage supplémentaire y est opérant, un langage qui ruisselle, se répand et circule de manière inavouée. S'il reste tacite c'est que c'est un langage corporel dont il est peu aisé de parler parce qu'il concerne un corps malade. Trans\*langues est fait de cela aussi, de ce malaise et de cette maladie. Et, s'il n'est pas aisé d'en parler, c'est que la société validiste dans laquelle ce corps vit lui impose de mentir et de se mentir, de se cacher aux yeux des autres et de se méconnaître lui-même.

*Fibres, muscles, doutes et douleurs s'ajoutent à l'ensemble trans\*langues.*

---

<sup>153</sup> Virginia Woolf, *The Waves*, Londres, The Hogarth Press, 1931, p. 2. « *Now they have all gone,*' said Louis. *'I am alone. They have gone into breakfast, and I am left standing by the wall among the flowers. It is very early, before lessons. Flower after flower is specked on the depths of green. The petals are harlequins. Stalks rise from the black hollows beneath. The flowers swim like fish made of light upon the dark, green waters. I hold a stalk in my hand. I am the stalk. My roots go down to the depths of the world, through earth dry with brick, and damp earth, through veins of lead and silver. I am all fibre. All tremors shake me, and the weight of the earth is pressed to my ribs. Up here my eyes are green leaves, unseeing. I am a boy in grey flannels with a belt fastened by a brass snake up here. Down there my eyes are the lidless eyes of a stone figure in a desert by the Nile.* » (je souligne)

Air

Eau

douleurs

Éros

Plantes

fibres

Animaux (humains et plus qu'humains)

Minéraux

Plastiques

muscles

Les morts

machines (métalliques) mnémoniques

doutes

Choses

Que se passe-t-il quand le plaisir du texte devient un déplaisir pour le corps qui lit et écrit ? Que se passe-t-il quand tenir un livre entre ses mains provoque très vite des douleurs intenses et persistantes dans les poignets, à la surface du visage et aux trapèzes ? Quand les yeux et la nuque bloquent et fatiguent au bout de quelques pages ou même au bout de quelques lignes ? Que se passe-t-il, quand, au bout de quelques lignes tapées au clavier, vos poignets s'enflamment et vos mains deviennent de plus en plus endolories et de moins en moins fiables et, qu' au bout de même pas une page, elles ne peuvent plus écrire ? Que se passe-t-il quand, sans qu'on se rende compte de façon lucide, une sorte de brouillard s'installe progressivement de la manière la plus lente et souterraine et graduellement interdit l'habituelle capacité d'approfondissement ou de mémorisation de ce qu'on lit ou écrit ? Que se passe-t-il quand l'attention de la lectrice se rend de plus en plus lâche tandis que son pouvoir de concentration devient, quant à lui, de plus en plus flasque ?

À vrai dire, au début, il ne se passe rien.

Rien ou en tout cas pas grand-chose. C'est que la lectrice ne comprend ni pourquoi tout cela lui arrive ni pourquoi elle se sent de plus en plus aliénée de ses propres expériences. Elle ne sait pas pourquoi elle est de moins en moins capable d'organiser sa pensée de manière ordonnée. Elle ne sait pas pourquoi elle n'arrive plus à se rappeler les noms ou les numéros, pourquoi quand elle arrive à se rappeler le nom de famille d'un peintre ou d'une amie, c'est le prénom qui lui échappe. Elle n'en sait rien, et cet état d'ignorance peu confortable perdure jusqu'à ce qu'une phase plus dure s'amorce.

Maintenant, les douleurs s'accompagnent d'une foule de sentiments étranges, cuisants. Maintenant elle se sent coupable. Coupable vis-à-vis d'elle-même et, encore plus, vis-à-vis des autres, que ce soit des personnes proches, moins proches ou des institutions. Elle se sent coupable de faire les choses moins bien qu'avant, avec moins de plaisir, avec moins de facilité. Et elle se dit de plus en plus souvent : là, je ne sais plus ce qui m'arrive, mais je sais que je fais les choses moins bien, que je ne travaille pas assez bien, que je ne travaille pas suffisamment, cela ne va pas, impossible d'avancer ainsi, il faut trouver des ruses qui comptent.

Tout cela évolue de manière lente, très lente. Cela prend des semaines, des mois, des années entières. Ce sont de longs jours de perplexité devant l'écran, de mal-être croissant au réveil et dans les tgv, pendant les déplacements et les diverses positions assises. Ce sont des nuits encore plus longues de mauvais sommeil, aucune réparation, de mauvaise conscience et d'angoisse, de souffrance physique dans le noir, de jambes sans repos et de réveils réguliers sans raison apparente. Sentiments d'impuissance et de désorientation. Ils augmentent chaque fois que le sac ou la valise doivent être davantage allégés en vue du moindre déplacement, le poids de n'importe quel objet, même de la boîte à gomme pour la gorge, doit être négocié lors des courses ou des déplacements les plus basiques. Et, malgré les précautions qui se multiplient dans le quotidien subrepticement le transformant, au réveil la fatigue demeure toujours comme si la nuit avait été vidée de tout repos. C'est une fatigue qui se signale tout d'abord par des tensions faciales particulièrement douloureuses qui freinent les expressions et les douceurs. Face à tous ces changements, l'incompréhension vous colle à la peau comme un grain de poussière sur la rétine : même si la gêne est constante, l'œil continue à voir. Mais, sans le savoir, il ne voit ni clairement ni pleinement.

Discrètement et obstinément, la poussière sape le travail de la vue en continu. Chaque jour un peu plus, l'indétectable trace altère la perception, les sensations, enfin, toutes les relations à son milieu de la personne qui regarde. Elle n'est au courant de rien si ce n'est d'un bizarre dérèglement de plus en plus sensible de l'ordre, qu'avant elle arrivait à préserver simplement et sans effort particulier.

Quand au fil du temps la lectrice commence à se rendre enfin compte, l'une après l'autre, des défaillances qu'elle subit, elle se blâme tout d'abord elle-même. C'est normal puisqu'elle est dans l'ignorance complète de l'existence du grain de poussière. Si, donc, elle



voit mal c'est qu'elle ne sait pas ou plutôt qu'elle ne sait plus bien regarder, qu'elle ne sait plus comment on fait pour voir. C'est forcément de sa propre faute, elle fait quelque chose de travers, il n'y a pas d'(explication) alternative<sup>154</sup>.

Dans mon cas, c'était dans un Thalys Bruxelles-Paris que le tout début de la conscientisation de l'anormalité de mes douleurs a eu lieu. Il était tard un soir d'hiver, fin 2014 ou début 2015. J'étais assise dans le train après une longue journée d'enseignement à l'erg (École de recherche graphique) à Bruxelles où je me rendais très tôt tous les mardis, avant de reprendre un autre train grande vitesse le lendemain matin très tôt aussi pour me rendre, également toutes les semaines, à Chalon-sur-Saône afin d'enseigner à Ema Fructidor, l'école d'art locale, deux jours durant. Je faisais tout cela avec joie, élan et enthousiasme.

Ce soir-là qui ressemblait, par ailleurs, à tous mes autres mardis soirs ferroviaires, j'ai regardé autour de moi. Une question, pourtant très simple, a bizarrement effleuré pour la toute première fois, mon esprit : était-ce possible que toutes ces personnes voyageant sur leurs sièges rouges vif, dans le même wagon que moi, ressentent la même pénible et persistante tension autour des yeux et entre les sourcils ; était-ce possible qu'elles soient en train d'avoir mal, elles aussi, à l'endroit où leurs cuisses étaient en contact avec leurs sièges ; était-ce possible qu'elles ressentent comme moi toutes ces douleurs autour des chevilles et tout au long des plantes de pied pour ne rien dire de leurs nuques et omoplates ; était-ce concevable qu'elles sentent, elles aussi, que seul un étonnement profond bâillement pourrait timidement commencer à les soulager, au moins des douleurs faciales ? Il n'y avait hélas qu'une réponse possible à cette longue question qui, dans la réalité, s'était formulée de manière beaucoup plus succincte dans ma tête : « est-ce possible que tout le monde ici ait aussi mal que moi pendant ce trajet ? » Aussi bien la version longue que la version courte de la question ne pouvaient recevoir qu'une seule réponse. Un « non » tout bref qui, au fil des jours suivants, est devenu de plus en plus vaste, toute une région à explorer, à commencer à chercher à connaître, à comprendre et à essayer de dompter.

Je dis « dompter » parce qu'une douleur constante ressemble un peu à un petit animal sauvage dont la fourrure vous colle à la peau. Cette créature inconnue fait et ne fait pas partie de vous, elle est autre et même, étrange, étrangère et familière, une compagne et une ennemie simultanément. Cela m'a pris du temps, mais j'ai fini par comprendre que, tout comme avec les animaux, il ne s'agit jamais de dompter. Dompter ne sert à rien sauf à perpétuer des rapports de force et des réflexes de domination. Ce qui sert c'est d'arrêter de vouloir dompter

---

<sup>154</sup> Obliquement citer Margaret Thatcher ici *via* sa phrase meurtrière *There Is No Alternative* (TINA) semble importun et important. Devenue à la fois le drapeau et l'argument sans argument de la sauvagerie du néolibéralisme et des dérégulations qu'il impose, cette phrase est au cœur de nombreux mal-être et maladies actuelles, liées à l'environnement de tension et de pression qu'impose aux corps et aux âmes ce type de régime. Cf. J. E. Sarno, *The Mindbody Prescription, healing the body, healing the pain*, New York, Warner Books, 1998, Petra Kuppers (dir. invitée), CSPA (The Center for Sustainable Practice in the Arts) - *Ecosomatics*, Quarterly, n° 31, 2021, Mark Fisher, « The privatisation of stress », *Soundings: A Journal of Politics and Culture*, 48, p. 123-133, Londres, 2011.

et de commencer à vouloir apprendre, comprendre et jouer ensemble. Que cela soit une maladie chronique que personne ne veut admettre ou un petit chien havanais, jouer, comprendre, apprendre marchent beaucoup mieux qu'essayer de dompter.

Mais, à l'époque, je ne savais rien de tout cela et, dans ma profonde ignorance, j'avais juste très mal et me trouvais presque constamment dans un état d'épuisement. Quelques mois plus tard, l'été 2015, le travail de recherche que je devais accomplir m'est devenu totalement insupportable<sup>155</sup>. Au bout de quelque temps passé à travailler devant l'écran, les douleurs devenaient systématiquement aussi pesantes qu'un scaphandre étroit et en fer. Le poids de la douleur était enveloppant et métallique, sa texture étant, quant à elle, brûlante. Cela englobait toute la tête et jusqu'aux coudes comme une lourde armure moyenâgeuse qui me rouillait et enchaînait. C'était une sensation assez particulière et très pénible. Le kinésithérapeute que j'ai fini par consulter a amélioré ma situation via une combinaison de massages. Je continuais cependant à ignorer ce dont je souffrais. Selon ma généraliste, au mieux c'était le stress et l'écran, au pire une arthrose de la nuque.

Mon ignorance n'a pas pris fin grâce à un autre rendez-vous médical. Après la révélation tgv, c'est en fait une trace sur le réseau social Instagram qui, l'automne 2018, m'a de manière totalement inattendue fourni l'indice, alors que j'étais au lit à souffrir d'un épuisement inexplicable d'intensité et de durée. C'était un poste de la part de la réalisatrice de la série « Girls ». Je la présente comme cela parce que c'est à ce titre uniquement qu'elle figurait dans mes abonnements sur Instagram. En vrai, elle s'appelle Lena Dunham et elle est la fille de l'artiste newyorkaise Laurie Simmons. Je ne la suis plus tellement. Mais, je me rappelle qu'à l'époque elle faisait des postes où le texte, inhabituellement long à l'époque, jouait toujours un rôle prépondérant. De temps à autre, je marquais donc un arrêt dans le flux des postes typiquement laconiques pour la lire plus ou moins attentivement. Cette après-midi-là, couchée, j'ai lu son poste comme hypnotisée par la fatigue, sans intérêt autre qu'une curiosité presque égarée.

@lenadunham, 6 octobre 2018 : Ceci est un billet sur la douleur chronique. J'en souffre. Je parie que beaucoup d'entre vous en souffrent aussi. Certains d'entre nous en parlent. D'autres ont peur de le faire, car cela pourrait leur coûter leur emploi, leurs relations ou leur sentiment de contrôle dans un monde chaotique. En ce sens, c'est très proche du traumatisme sexuel. Il existe également (comme @ladygaga l'a si judicieusement partagé cette semaine) un lien avéré entre la douleur chronique et le traumatisme. Par conséquent, beaucoup de gens - beaucoup de femmes - trouvent que leur douleur est activée par des semaines comme celle-ci. Le lendemain du témoignage du Dr. Ford, je me suis réveillée en sursaut à 3 heures du matin. J'avais l'impression que chaque cellule de mon cou chantait. Mes

---

<sup>155</sup> Madeleine Aktypi, *Bog data – le travail en mutation – mêmes, différends et écologie*, éditions de la Cité du Design, pôle recherche, Saint-Etienne, 2016.

chevilles et mes poignets étaient faibles et mes doigts ne faisaient pas le travail qui leur était assigné. Hier, j'avais l'impression d'être suspendue dans du gel, et lorsque je méditais, une ligne de douleur passait de mon cou à mon pied. Je suis désolé si je ne réponds pas à votre texte ou à votre mail, ou si je ne peux pas prendre le devant comme quelqu'un d'autre le ferait. J'essaie simplement de faire tout ce qui est nécessaire pour maintenir une vie de joie et de réparation. Mon travail me coûte tout ce que j'ai. C'est ça la fibromyalgie. Elle est peu comprise et, même si j'ai beaucoup de connaissances et de soutien, il est difficile de se défaire du sentiment que je suis folle. Mais je ne le suis pas (en tout cas pas de cette manière en particulier !) et vous ne l'êtes pas non plus. Votre douleur, quelle que soit la forme qu'elle prend, est la vôtre et elle est donc réelle. Je te crois quand tu dis que tu as mal. J'ai appris maintes et maintes fois combien il est important de croire.

« *This is fibromyalgia* ». C'était la première fois que je voyais le mot, je n'en avais jamais entendu parlé. La description des douleurs m'a semblé, cependant, suffisamment proche de mes propres symptômes pour que je commence de suite à me renseigner. Cela était uniquement possible sur l'Internet anglophone puisqu'en français à l'époque, il y avait très peu de choses et les quelques informations étaient beaucoup plus déprimantes. En anglais, de site en site et de pays en pays, je trouvais des similitudes dans les symptômes, des conseils, des définitions plus ou moins ressemblantes de ce que c'était que ce nom mystérieux.

Certaines maladies, comme le choléra, font très peur, d'autres, comme le sida ou le cancer, sont tabou, d'autres encore, comme les maladies sévères mentales ou la lèpre, dégoûtent. La mienne est une maladie reconnue par l'Organisation Mondiale de Santé (OMS) depuis 1983 et par la France depuis 2021, uniquement grâce aux pressions continues portées par les associations des personnes souffrant de fibromyalgie dans ce pays. Avant, le corps médical français n'acceptait que le mot « syndrome ». Personne n'était autorisé à prononcer ce mot de « fibromyalgie », on ne pouvait parler que de « Syndrome des douleurs musculaires chroniques », ce qui, pourtant, ne décrivait qu'une partie des maux subis. Mais cela est, au fond, normal puisque « syndrome » c'est le nom que la médecine occidentale réserve à tout ce qu'elle n'arrive pas à comprendre, à délimiter, à guérir. Donc il n'y avait que cela sur [ameli.fr](http://ameli.fr) et dans les retours de rhumatologues, kinésithérapeutes et généralistes que je consultais.

Je ne vais pas continuer la chronique de mes propres rapports à ma maladie. Ce qui me paraît important, par contre, c'est de montrer qu'il s'agit d'une maladie qui touche prioritairement les femmes. C'est une maladie du monde patriarcal qui pressurise et invalide les corps féminins (et quelques masculins aussi), leurs maux, leurs désirs, leurs volontés et besoins. Au XIX<sup>e</sup> siècle le monde médical appelait apparemment cela « hystérie ». Dans le monde néolibéral et numérique, la fibromyalgie est une maladie patriarcale, c'est une maladie politique parce qu'elle a à voir avec le monde du travail et avec l'assignation du corps à ses

partenaires intellectuels contemporains, les ordinateurs, qu'ils soient de poche, portables ou de bureau. C'est aussi une maladie que le stress et la pression nourrissent sans cesse. Et c'est aussi une maladie écologique puisque l'hypersensibilité qui l'accompagne est majoritairement liée à la toxicité de divers environnements contemporains tels que les intérieurs plastiques des voitures et encore plus des autocars, la poussière cumulée dans les grandes surfaces, les éléments conservateurs que contiennent de très nombreux plats industriels, les fibres non naturelles des vêtements, les molécules de plusieurs détergents, etc. Enfin, c'est aussi une maladie de classe puisqu'éviter tout ce qui aggrave la maladie (sucre raffiné, pesticides, conservateurs, gluten, produits laitiers, nourriture non biologique, etc.) tout comme avoir accès à ce qui contribue à en apaiser les symptômes (légumes et fruits frais biologiques, vitamines hautement assimilables, huiles essentielles et huiles végétales biologiques, ampoules, graines biologiques, plasma marin, séances de méditation, de sophrologie, de naturopathie, d'ostéopathie, de réflexologie, d'acupuncture, de psychothérapie, de posturologie, de gymnastique, etc.) coûte très cher en argent et très cher en temps. Faire des pauses et des automassages très fréquemment, trouver le temps pour se renseigner sur les recherches en cours, pour méditer, pour cuisiner, pour se reposer, pour pratiquer tout le nécessaire. Tout cela est considérablement chronophage pour ne rien dire de la fatigue et de la lassitude avec lesquelles il faut si souvent composer. Le fait que les personnes les plus proches restent dubitatives quant à l'ampleur et le sérieux de la situation ou en font systématiquement abstraction malgré elle n'est certainement pas sans ajouter une couche supplémentaire de difficultés à l'expérience du corps malade. Comment articuler des mots, comment construire une pensée, comment parler, manger, être avec les autres et travailler comme si de rien n'était ? Comment s'articuler soi-même et exister librement dans ces conditions ?

Dans mon cas, grâce à de strictes diètes et beaucoup de recherches sur ce qui fait du bien et ce qui est à éviter et de *trials-and-errors* à partir de là pour trouver ce qui marche pour moi, grâce aussi à beaucoup de patience et d'autosoin, la fibromyalgie est peu à peu devenue une compagne (de douleur certes mais aussi) de route. J'ai appris à travailler avec elle et elle a appris à vivre avec moi. Ensemble, nous essayons de faire le plus possible et, généralement, nous y arrivons, connaissant et acceptant *a priori* le prix à payer *a posteriori* à chaque dépassement de force ou sortie de la routine, qui garantit un bien-être constamment précaire. Par période, elle peut désormais être donc moins douloureuse, moins invasive. Pour y arriver il m'a fallu, et il me faut toujours et continuellement, beaucoup de temps, de volonté et de discipline, mais je n'oublie jamais à quel point ma « réussite » c'est avant tout un privilège de milieu intellectuel qui, d'un côté, m'oblige à travailler vraiment beaucoup (travailler pour gagner l'argent et le temps nécessaires à dissiper les effets des pressions du travail) mais qui, de l'autre, me permet de travailler librement et créativement.

Je n'aurais pas pu arriver à vivre mieux sans mon emploi salarié dans une école supérieure d'art et mes diverses activités artistiques, sans être entourée par des ami·ex, sans avoir la conviction que la vie est améliorable, ce qui est aussi un privilège de classe, même si dans mon cas il s'agit d'un privilège de transfuge de classe culturelle. Je n'aurais pas pu faire autant si je n'avais pas déjà une pratique de chercheuse et un accès ininterrompu à Internet, je n'aurais pas pu faire autant si mon travail était plus manuel et donc me rendait incapable à l'exécuter, enfin, *last but not least*, faire des poèmes, des performances et des installations, enseigner en école d'art pour gagner sa vie permet et même cultive et encourage le sentiment de liberté et d'auto-invention si important pour avancer en dépit de tout dans un climat de partage, de solidarité et d'amitié.

Le monde est divisé entre ceux qui peuvent et ce qui ne peuvent pas se payer le luxe de jouer avec des mots ou des images. Quand cette division est surmontée, comme ce fut par exemple très temporairement le cas sous la Commune, ou comme l'exprime la formule « luxe communal », ce qui compte plus que toutes les images exprimées, les lois promulguées ou les institutions fondées, ce sont les capacités mises en branle. Il n'est pas nécessaire de commencer par le commencement – on peut commencer n'importe où<sup>156</sup>.

Le « luxe communal » c'est cela, c'est quand le privilège individuel devient le luxe de tout le monde, pour tout le monde, pour tous les êtres vivants vibrants. Le monde n'en est hélas pas encore là. En attendant, avec l'énergie d'une « performativité utopique »<sup>157</sup>, la fibromyalgie, que j'ai le privilège de pouvoir traiter et calmer, participe à ma manière de faire des poèmes, de performer des lectures assistées et de fabriquer des installations trans\*langues. C'est, d'ailleurs, ses effets sur mon corps qui m'ont fait chercher à me passer de l'écran et du papier pour aller vers l'air et le sol. La douleur et les tensions causées par l'interaction manuelle et visuelle avec l'ordinateur n'étant plus tenables, mon corps m'a dirigée vers l'oralité et l'action des gestes. Mon travail n'est plus tellement interfacé au réseau d'interconnexion mais, comme *Surrounded poetry* le prévoyait déjà par son nom, il est devenu « entouré », c'est-à-dire qu'il fait davantage encore partie du milieu, il parle au milieu et essaie de faire en sorte que le milieu lui dise quelque chose en retour. Le langage de la maladie et moi-même, nous sommes/devenons°, *somos/estamos\**, *είμαστε/γινόμαστε%* une seule manière de faire, un cheminement erratique, instable et errant, qui aime ses lacunes, ses inconnues, les sauts et ce que tout cela convoque : Hypothèses trans\*langues, plurielles.

---

<sup>156</sup> Kristin Ross, *op. cit.*, p. 64.

<sup>157</sup> Cf. note 69.

## Partie II : [BRANCHAGE : *SURROUNDED POETRY*]

### decode me

1. break me down into parts (i partake of many)
2. test my mind (real-world expectations if/then)
3. debug my hair (messy haircuts are the nicest)
4. prédire mes hormones (...)

restart reshape rely  
restart reshape rely  
restart reshape rely  
restart reshape rely

ανοικτός εγκέφαλος  
*tsi-tsi-tsih*  
*tchak-tchak-tchak-tchak*

one two three four  
leave the door on the floor<sup>158</sup>

### synthetic

synthesizing light  
χάδια χάδια χάδια  
sizing up  
forests & plastic  
eating love  
making love  
caressing  
endlessly  
conforming with bryo  
onto plants & mushrooms  
skin as thick as mousse mouillée  
charophyte pores  
absorbing exhaling  
sève saliva  
~passionately<sup>159</sup>

Ces deux poèmes ont été écrit en ligne dans un tumblr nommé *Surrounded poetry*. Entre le premier et le deuxième poème, il y a 7 ans d'écart. En effet, « *synthetic* » a été écrit en octobre dernier alors que « *decode me* » date, selon les données accessibles en

<sup>158</sup> <https://madeleineaktypi.tumblr.com/post/111064937577/decode-me>

<sup>159</sup> <https://madeleineaktypi.tumblr.com/post/697665709862518784/synthetic>

bas de la page du tumblr, du 5 février 2015. L'inscription en thèse ayant eu lieu en avril 2016, on dirait que le premier a été écrit avant cette période alors que le second a été écrit pendant la toute dernière phase de rédaction. Qu'est-ce qui les unit et qu'est-ce qui les sépare, cet élément calendaire mis à part ? Il y a, bien sûr, la brièveté dans la forme, la priorité donnée aux mots vis-à-vis des phrases, et la coexistence de plusieurs langues, trois à chaque fois en l'occurrence. Mais il y a aussi, dans tous les deux, l'insinuation d'un milieu qui y est décrit par le biais d'un vocabulaire qui mélange termes techniques, que ce soit en informatique ou en botanique, avec des références au corps (*hair, hormones, skin*) et à l'espace (*forest, floor, door*). Dans le premier cas, le poème ajoute au code et sa répétitivité des onomatopées de chants d'oiseaux<sup>160</sup>. Dans le second, entre sève et *saliva*, la forêt semble devenir peau (humain) photosynthétique excitante et excitée. Si on se fie aux dates, ce qui n'est jamais une très bonne idée sur *Surrounded poetry* parce que les poèmes peuvent être continuellement réécrits au fil du temps, et c'est le cas ici, on peut dire qu'il y a un mouvement, de l'informatique vers la forêt, de l'esprit (*εγκέφαλος*, cerveau) vers le corps. Ce n'est pas faux, mais ce serait plus juste de dire que l'un est dans l'autre et que l'un s'écrit à partir, contre ou avec l'autre. *Surrounded poetry* est entourée de tout, parce que « tout est dans tout »<sup>161</sup>, la forêt est cablée et l'ordinateur sent parfois le pin. Le branchage *Surrounded poetry* présente les croisements, mélanges et interrogations qu'implique l'écriture des poèmes dans le monde interconnecté de l'Anthropocène.

---

<sup>160</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Vocalisation\\_des\\_oiseaux](https://fr.wikipedia.org/wiki/Vocalisation_des_oiseaux)

<sup>161</sup> Cf. notes 76 et 293.

# Chapitre 1 [Contours, entourages, limites]

*Surrounded poetry* est au départ un *site* de poèmes : pas tant un paysage mais plutôt une disposition instable ; pas tant un emplacement ou une situation mais plutôt une configuration mouvante. *Surrounded poetry* est, en effet, le nom d'un ensemble grandissant de poèmes *entourés* d'éléments techniques et de données flottantes, qui croissent au sein de machines métalliques mnémoniques *et* oublieuses ; de poèmes concernés par de problèmes écosophiques et de questions politiques, y compris numériques. Plus prosaïquement, c'est une suite discontinue de poèmes autonomes directement conçus/écrits, *postés* et archivés en ligne au fil du temps, en utilisant directement l'interface habituelle du réseau social *Tumblr*, qui permet de publier des images, des vidéos, des liens, des sons et du texte<sup>162</sup>. Les poèmes s'inscrivent dans leur temps et, plus encore peut-être qu'à leurs rattachements artistiques et poétiques, ils restent, de façon apparemment légère, très attentifs aux tourments et aux luttes qui leur sont contemporains. Cette attitude n'est pas un hasard ou une simple préférence. Elle est plutôt le résultat d'un questionnement sur les particularités écologico-politiques de l'époque que nous traversons ainsi que sur le rôle potentiel des arts – ici, des poèmes – en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle. Écrire dans un réseau social, même s'il est plutôt appelé « plateforme de microblogging » comme c'est le cas pour *Tumblr*, est devenu moins évident au fil du temps. Non seulement l'initiale conjonction volontaire entre *Tumblr* et poèmes est moins surprenante et stimulante avec l'augmentation de la présence de la poésie dans les réseaux<sup>163</sup>, mais l'intérêt et la validité du projet est en suspens vu les nombreux changements ayant eu lieu dans l'orientation des guidelines de *Tumblr* au fil des rachats successifs depuis 2015 qui le

---

<sup>162</sup> <https://madeleineaktypi.tumblr.com> Au fil du temps, certains poèmes se trouvent complètement modifiés selon les changements qui interviennent dans la vie du web. Par exemple, le poème « Colourfinder », <https://madeleineaktypi.tumblr.com/post/36086026611/colourfinder> amenait en 2012 vers une page de recherche d'images sur le moteur de recherche de Google montrant un camaïeu de couleurs marron et vert qui rappelait les camouflages militaires. Aujourd'hui, le lien est cassé, il amène, d'abord, vers la page de gestion de cookies que Google a dû adopter très récemment, puis, vers un message de dysfonctionnement. Ces deux pages sont, à mon insu, devenues le contenu du poème, une sorte d'archive accidentée d'Internet. Autre exemple de poème à contenu ilorévisible car instable et changeant continuellement, « *Twitter in tumblr* », qui dépend des posts Twitter avec les hashtags « **#continuuous #why #questions** » qui se renouvellent au jour le jour depuis le 26 août 2014 où a été fait le poème : <https://madeleineaktypi.tumblr.com/post/95844734117/twitter-in-tumblr>, enfin, « *fertilities* », exemple d'un poème en dialogue avec un autre, également en ligne, relation pour le moment stable depuis le 24 septembre 2019, mais qui pourrait se briser si *Poetry Foundation* venait à changer l'url du poème « *Fertility* » de Wendy Chin-Tanner, <https://poets.org/poem/infertility> ; dernier exemple, sans doute plus frappant, la censure, qui concerne une image rebloguée qui a été retirée par *Tumblr* parce qu'elle ne respectait pas les directives de la communauté de *Tumblr* : <https://madeleineaktypi.tumblr.com/post/644529782886973440/incredible-krakatoa-volcano-eruptions-at-night-anak-krak>

<sup>163</sup> Les, très intéressants par ailleurs, phénomènes de Rupikaur @rupikaur, qui a 4,5 millions de *followers*, ou d'Amanda Gorman, avec 3,9 millions de *followers*, sur Instagram fait qu'il est de moins en moins possible de faire des poèmes parasites, ce qui était mon projet principal au départ de *Surrounded poetry*. Les poèmes sont dernièrement de plus en plus nombreux, populaires et attendus dans les réseaux sociaux.



rapprochent davantage de mauvaises pratiques algorithmiques des autres réseaux sociaux<sup>164</sup>. En effet, ces dernières années, et notamment depuis le rôle capital que certains réseaux sociaux ont joué dans l'élection de Donald Trump en 2016, l'Internet a cessé d'être un lieu (certes problématique) d'échange et de rencontre et devient de plus en plus un agglomérat de forces fascisantes et centripètes, à l'image des entreprises qui gèrent ces réseaux sociaux dominants<sup>165</sup>.

De 2012 à 2016, *Surrounded poetry* est restée sous la forme unique de ce compte Tumblr où de (très) courts poèmes continuent à se mélanger, de temps à autre, à des images trouvées majoritairement à l'intérieur de la plateforme numérique elle-même, et qui sont par la suite « rebloguées » comme un geste d'exacerbation des effets d'une causalité circulaire<sup>166</sup>, quelque part entre la célébration de la culture endémique à Tumblr et une sorte de mini-comédie cybernétique. Ce choix était fait comme si le Tumblr pouvait, grâce à un potentiel de partage et d'imaginaires, être un monde animé en soi – ce qu'il a pu imiter par de très brefs moments et ce qu'il ne peut plus du tout assurer<sup>167</sup>.

Graduellement, *Surrounded poetry* déborde du réseau social qui l'héberge. Cela arrive à la fois en accord avec les préoccupations et projections politiques et écologiques déjà mentionnées et à la suite d'un ensemble de conjonctures plus personnelles relevant de l'ordre de l'expérience vécue comme on a pu le lire à la fin du branchage Trans\*langues. *Surrounded poetry* commencera à décrire un ensemble de pratiques artistiques ayant lieu dans des lieux physiques – des rues, des sites radiophoniques, des galeries, des lieux d'art, des amphithéâtres –,

---

<sup>164</sup> Katrin Tiidenberg, Natalie Ann Hendry, Crystal Abidin, *tumblr*, Polity Press, Cambridge (UK), Medford (USA), édition du Kindle, 2021, chapitre 1 « tumblr structure ». Pour un point de vue beaucoup plus critique et pas nécessairement toujours équitable : Angela Nagle, *Kill All Normies - The online culture wars from Tumblr and 4chan to the Alt-Right and Trump*, Alresford, zero books, 2017.

<sup>165</sup> Suivre l'évolution de *Twitter* pourrait être une manière de lire la tendance, et le potentiel, totalitaire qui caractérise les réseaux sociaux. D'espace d'information et de veille journalistique amateur et professionnelle, *Twitter* est devenu (avec *Facebook*) la base de la campagne victorieuse de Donald Trump en 2016. Depuis novembre 2022, il appartient à Elon Musk dont les premières actions et déclarations ne présagent rien de meilleur quant au rôle politique que pourrait continuer à jouer *Twitter*. Cf. Christian Fuchs, *Digital Demagogue: Authoritarian Capitalism in the Age of Trump and Twitter*, Londres, Pluto Press, 2018 ; Tony Veale, Mike Cook, *Twitterbots - Making Machines that Make Meaning*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, Cambridge, London, England, 2018 ; Martin Moore, Damian Tambini (dir.), *Digital Dominance - The Power of Google, Amazon, Facebook, and Apple*, New York, Oxford University Press, 2018.

<sup>166</sup> Il s'agit, si l'on veut, d'une caricature bienveillante de la circularité causale cybernétique où (A (*Tumblr*) entraîne B (poèmes) ; B entraîne C (données du *Tumblr*) ; mais C renvoie à A (*Tumblr*).

<sup>167</sup> Le mot « imiter » est employé ici au sens fort et actif du verbe pour souligner la capacité de Tumblr à fédérer des imaginaires collectifs à l'ère des réseaux sociaux. Cela demeurerait, effectivement, encore envisageable comme possibilité grâce aux restes du premier potentiel imaginaire du web des années 1990 et les particularités créatives de *Tumblr* vis-à-vis des autres réseaux sociaux. Aujourd'hui prévalent les besoins extractivistes croissants qu'imposent à la Terre l'infrastructure et le fonctionnement actuels du gigantisme d'Internet, suivies de l'extension du contrôle par télésurveillance qu'a permis la pandémie du Covid 19, des phénomènes opaques et néfastes tels que le soutien de l'élection de Trump, etc. À quoi s'ajoutent, plus localement, les rachats de *Tumblr* en 2015 par *Yahoo*, puis par *Verizon*, et ensuite, par *Automattic* et leurs effets successifs sur le contrôle du contenu et la gestion algorithmique du flux, etc. Pour une estimation de la situation politique en ligne de la part d'un théoricien activiste dont les contributions datent de Nettime (<https://en.wikipedia.org/wiki/Nettime>, consulté le 30 novembre 2022) et restent stimulantes aujourd'hui, Cf. Geert Lovink, *Extinction Internet – Our Inconvenient Truth Moment*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2022. Il s'agit de la conférence inaugurale que Geert Lovink a tenue le 18 novembre 2022 en tant que professeur d'art et de cultures en réseau au sein du groupe de recherche sur l'histoire de l'art moderne et contemporain à la Faculté des Sciences humaines de l'Université d'Amsterdam. Pour consulter le texte de la conférence : <https://networkcultures.org/blog/2022/11/24/out-now-new-geert-lovink-book-extinction-internet>

qui sont, bien sûr, traversés par les effets du monde en faillite mais aussi par ceux de la culture numérique. *Surrounded poetry* expérimente désormais les limites de ce qu'on entend par écriture. Comment celle-ci peut-elle se transformer à partir des entourages, des sites, des enveloppes, des ambiances et des milieux spécifiques dans lesquels écrire et dire ont lieu ? Et l'oralité, la voix, le temps présent et l'abandon du contrôle, comment influent-ils sur ses processus ? À partir de quel moment écrire devient-il méconnaissable ? Quels sont les rapports, les écarts et les conversations possibles entre les mots et les choses ?

*Surrounded poetry* soutient des mélanges et côtoie les confusions à l'ère de la catastrophe écologique. Elle part en même temps du fait – ou de la fiction – qu'étymologiquement en grec ancien le mot *καταστροφή* (catastrophé), en plus de signifier la « fin », la « destruction » ou le « dénouement » veut également dire « bouleversement », « renversement » ou « retournement » d'une situation donnée. Cela lui permet de vivre et de comprendre la catastrophe en arrivant à inclure la confiance en un avenir qui pourrait être *et* catastrophique *et* prometteur, les deux à la fois comme des perspectives qu'il devient, dans un élan utopique, possible de contempler et de considérer ensemble.

*Surrounded poetry* éprouve et prend donc au fil du temps des formes d'existence différentes. D'un côté, il y a un ensemble de pratiques scripturales performatives, qui correspondent notamment à des mouvements et à des interactions corporels et vocaux dans un espace. De l'autre, il y a des pratiques textuelles plastiques, qui après avoir notamment correspondu à des dispositions de signes sur la page, en papier ou électronique, deviennent ces derniers temps des installations de choses/phrases occupant un lieu donné. Ces deux types de pratiques ébauchent et rassemblent des percepts et des affects qui tremblent d'incertitude. C'est que l'écriture entourée a besoin d'être en prise directe avec les contextes à l'intérieur desquels elle est invitée à se trouver une place. C'est une écriture-osmose, une membrane poreuse, fragile, pauvre, et qui, tout en étant née et en partie continuant à évoluer dans un milieu numérique, participe du monde animé. Si elle respire avec lui en espérant arriver à le faire respirer en elle, se posant contre du béton s'il faut, c'est qu'elle est question de matière et d'atmosphère, d'ambiance et d'air ; de choses vibrantes dans un monde vivant. Elle est aussi question d'asphyxie, d'étouffement ainsi que témoin et ingrédient, parasite parasité, d'un amas de dispositifs technologiques propriétaires et opaques. Elle est une manière de faire des poèmes en dis/continu au XXI<sup>e</sup> siècle comme une arme et une armure contre l'étouffement, l'uniformisation et l'oppression. Écrire entourée est un état voulu, une situation recherchée et en recherche de situations. L'entourage est tantôt comme une couverture promettant le confort dans lequel écrire devient possible, tantôt un rappel de l'impossibilité de s'isoler et de l'impossibilité d'oublier les multiples et répétées injustices de classe, racistes, sexistes, spécistes, validistes qui pénètrent et blessent sans cesse la vie de l'écorce terrestre.

En septembre 2022, *Surrounded poetry* a fêté ses dix ans<sup>168</sup>. On l'a vu rapidement, beaucoup de choses ont changé au fil de cette décennie, non seulement Tumblr mais Internet lui-même et, encore plus, le monde que celui-ci est supposé maintenir connecté. Il y a cependant un ensemble de paramètres qui font que le projet, pour l'instant, perdure en dépit des chamboulements successifs qui le perturbent. Le plus important parmi ces paramètres est sans doute l'idée que les porosités entre l'écologie et la technologie, entre êtres-en-ligne et êtres-dans-le-monde-loin-des-claviers<sup>169</sup> doivent être expérimentées et vécues comme quelque chose qui compte. C'est une volonté de refuser les séparations trop évidentes, un choix qui s'entête à miser sur les mélanges et les rapprochements même quand ils commencent à paraître contre-intuitifs. C'est sans doute l'envie de résister aux attitudes qui dichotomisent le monde qui motive cela. Envie tenable mais à condition de ne pas baisser la garde concernant les très tangibles dangers que de telles associations, une fois dépourvues de contexte, peuvent couvrir en elles si on ne reste pas vigilantes et vigilants.

Nous ne pouvons pas, par exemple, oublier que la face dominante d'Internet est devenue ces dernières années, d'un point de vue politique, encore plus profondément problématique<sup>170</sup>. Nous ne pouvons pas non plus fermer les yeux vis-à-vis du poids croissant dont ces technologies pèsent sur le bien-être de la planète Terre, qu'elles réchauffent pour se maintenir en marche. Leur fabrication pèse aussi sur les populations les plus pauvres ainsi que sur les mines à métaux rares exsangues, que des entreprises, telles que Apple, Microsoft, Samsung Electronics, etc., exploitent pour obtenir les matières premières dont leurs produits sont fabriqués (nickel, cuivre, cobalt, lithium, etc.)<sup>171</sup>. Nous ne pouvons pas non plus ne pas mentionner le fait que le véritable virus planétaire du début du nouveau millénaire ne s'appelle finalement pas ILOVEYOU<sup>172</sup> mais Covid 19. Non seulement celui-ci n'a pas été très aimant ou aimable avec les humeurs et les corps humains, mais, contrairement à son humble prédécesseur, il n'a pas fait que démontrer l'envergure de la viralité des télé-technologies au XXI<sup>e</sup> siècle. La maladie à coronavirus 2019 a vraiment changé la face du monde en accélérant vertigineusement, entre autres, le télétravail, la télécommunication visuelle, l'invasion, y

---

<sup>168</sup> *Surrounded poetry* est née le 28 septembre 2012.

<sup>169</sup> Référence à l'expression *Away From Keyboard* (Loin Du Clavier) ou plutôt de l'acronyme « afk », né dans les années 1990 dans les chats IRC (*Internet Relay Chat*) pour indiquer quand on allait s'absenter. L'IRC est un équivalent des systèmes de messagerie instantanée textuelle actuels, mais, et la différence est de taille, il est totalement sécurisé et non propriétaire. L'expression « afk » a par la suite été adoptée par les joueurs dans les MMO (jeux en ligne massivement multi-joueurs).

<sup>170</sup> Cf. note 165 du présent chapitre.

<sup>171</sup> Cf. Fabrice Flipo, Michelle Dobré, Marion Michot, *La Face cachée du numérique – l'impact environnemental des nouvelles technologies*, éditions de l'échappée, Montreuil, 2013, Annie Kelly, « Children as young as seven mining cobalt used in smartphones, says Amnesty », *The Guardian*, 19 janvier 2016, consulté le 14 novembre 2022, <https://www.theguardian.com/global-development/2016/jan/19/children-as-young-as-seven-mining-cobalt-for-use-in-smartphones-says-amnesty> ; <https://ecoinfo.cnrs.fr/2014/03/11/1-epuisement-des-ressources-naturelles/>

<sup>172</sup> ILOVEYOU était le tout premier virus informatique à circuler à une échelle planétaire. Apparemment, l'étudiant qui l'avait mis en place cherchait juste à profiter d'un accès Internet qu'il ne pouvait pas s'offrir autrement. Quand il a enlevé la restriction géographique, ILOVEYOU est sorti de Manila et a distribué sa déclaration d'amour biaisée partout dans le monde connecté. Le 5 mai 2000 il a, dit-on, fait le tour du monde en quelques heures. <https://www.theguardian.com/world/2000/may/05/jamesmeek>

compris médicale, des corps par les télé-technologies de surveillance et les big data dans leur rapport à eux-mêmes et aux autres<sup>173</sup>.

Cependant ou malheureusement, prôner un retour aux choses naturelles loin du bruit des données et l'opacité du monde surveillé paraît également une solution inconsiderée pour le monde animé contemporain.

---

<sup>173</sup> <https://linc.cnil.fr/fr/big-data-et-sante-les-geants-du-numerique-lepreuve-des-epidemies>



## Chapitre 2 [Danses, galets, travail, claviers]

Suivant la pensée pionnière de Donna Haraway en matière de natureculture<sup>174</sup>, séparer, d'un côté, la nature et, de l'autre, la culture pour les penser de manière isolée ou opposée diminue les chances de comprendre et de prendre part aux enjeux écologiques du monde et de leurs complexités actuelles. La pensée cyborg-canine de Haraway nous invite en effet à penser, et à danser

ensemble dans des histoires situées, des naturecultures situées, dans lesquelles tous les acteurs deviennent ce qu'ils sont dans la danse de la relation, non pas à partir de zéro, non pas *ex nihilo*, mais remplis des motifs de leurs héritages qui sont parfois conjoints, parfois séparés et qui à la fois précèdent et accompagnent ces rencontres. Tous les danseurs sont refaits à travers les motifs qu'ils activent<sup>175</sup>.

En 2022, la danse ontologique inclut encore des êtres faits de tissus organiques et des êtres faits de matières minérales et/ou industrielles. Entre guerres, extinctions, oppressions et virus, la situation est souvent plus qu'effrénée. Le rythme devient, en effet, vertigineux, les chansons difficiles à discerner et les mélodies presque impossibles à suivre. Mais, si on perd de vue l'importance des « dimensions polyphoniques » auxquelles tenait le Guattari écosophe<sup>176</sup> et auxquelles on peut aujourd'hui ajouter un pendant cacophonique – tellement le monde n'est plus véritablement audible sans cela –, on risque de devenir des wallflowers<sup>177</sup> ankylosées contre un décor mortifère dont tout véritable enjeu ou possibilité d'issue s'éloigne à grands pas. Ces polyphonies / cacophonies qu'il paraît vital d'avoir dans les oreilles en errant dans le monde du Capitalocène ressemblent à la finalité écologique dont parle Guattari :

Si, au contraire, la finalité de l'écologie c'est d'associer ces différentes dimensions de flux et de machines, d'établir des ponts entre l'écologie du visible et l'écologie de l'incorporel, c'est-à-dire la production de subjectivité, alors devient concevable une refinalisation du social en dehors de la sphère, soit du profit, soit d'une régulation autoritaire assortie d'un « retour à la

---

<sup>174</sup> Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto – Dogs, People, and Significant Otherness*, op. cit.

<sup>175</sup> D. J. Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 2008, p. 25 : « [...] together in situated histories, situated naturecultures, in which all the actors become who they are in the dance of relating, not from scratch, not ex nihilo, but full of the patterns of their sometimes-joined, sometimes-separate heritages both before and lateral to this encounter. All the dancers are redone through the patterns they enact. ».

<sup>176</sup> Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écologie ? – textes présentés par Stéphane Nadaud*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes/Imec, 2013, p. 132.

<sup>177</sup> *Wallflowers* ou fleurs-murales est une expression imagée anglaise pour décrire les personnes qui, dans une salle de fête, ne se joignent pas à la danse mais se tiennent par timidité ou embarras contre le mur tels les ornements floraux d'une tapisserie immobile.

nature», avec tout ce que cela comporte de connotations fascistes. La possibilité s'ouvre alors de recomposer les actuelles sensibilités écologiques, avec toute leur ambiguïté, avec de nouveaux horizons ontologiques.<sup>178</sup>

Imaginer une danse ontologique, pop, interespèce, antispéciste, numérique, minérale, végétale et érotique en tous genres qui scande « les actuelles sensibilités écologiques » est une manière de décrire le fond sur lequel pousse, de manière hirsute et irrégulière, *Surrounded poetry*, qui a commencé comme une expérimentation montée contre le clavier, travaillant (avec) son alphabet orthogonalement stratifié, simple et chiffré à la fois. Encore aujourd'hui cet alphabet se déchiffre ou plutôt trouve une forme lisible dans la "fenêtre de dialogue" de la plateforme numérique, devenant poème grâce aux limitations de cette interface graphique utilisateur<sup>179</sup> et grâce aussi à tout ce qu'elle cache à nos yeux d'utilisateurs, rivés sur sa surface noire et miroitante. Il devient aussi poème en entrant en phase avec d'invisibles courants et ondes électriques qui pulsent en continu des signes in/compréhensibles au fil de longs fils fantasmés et invisibles qui font arriver des blocs lisibles jusqu'aux écrans des autres. D'ailleurs, ces autres, sont-ils des myriades, des dizaines, des bots, des absents ? Dans tous les cas, leur existence, leur réception des poèmes ne peuvent qu'être spéculées et vaguement ressenties. Imaginer et sentir flotter en ligne leurs présences incertaines est néanmoins la raison d'être de chaque poème qui, naissant pour les rencontrer, se trouve entouré de leurs publications dans la plateforme qui ne dort jamais.

Transporter et lire ici les deux premiers *surrounded poems* à avoir été faits directement en ligne le 28 et le 29 septembre 2012 pourrait être un geste chorégraphique pour participer au "bal" et rester loin des murs.

#### **ruffled**

aaa, faster faster  
bbb, too many there're too many  
ccc, defining gets more difficult by the minute  
ddd, dates and drills and data  
eee, learning electric / dazzled daisies no longer in touch  
[...]  
zzz, dozing off never//oozing amusing always  
(and) so on so on so on  
until here be pinned a painting  
titled: diagram for "Métachorie," 1913  
titled: Mars river found / Mars river gone  
titled: the alphabet is coding slow let's<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> Félix Guattari, *op. cit.*, p. 143-144.

<sup>179</sup> En anglais *Graphical User Interface*. Le terme Interface Graphique Utilisateur ou GUI représentait une question très populaire pour les choses numériques pendant les années 1990 et début 2000. Elle a progressivement disparu du vocabulaire tout comme d'autres mots tels que « cyberspace ».

<sup>180</sup> <https://madeleineaktypi.tumblr.com/post/32455617216/ruffled>, version consultée le 13.11.2022, légèrement modifiée ici pour rester fidèle au principe de transformabilité et modulabilité inhérente à *Surrounded poetry*.

« *Ruffled* », qui signifie « ébouriffé », est un poème-toboggan. Il s'est fait précisément en réponse, une sorte d'incantation d'emblée, à ce fonctionnement techno-logique qui a lieu à grande vitesse, en continu et en toute opacité sur Internet. C'est pourquoi, chaque vers se laissant initier par de triples répétitions des lettres, il ressemble à une comptine qui conjugue enfance et apocalypse aussi bien qu'à un code ridiculement facile à décoder puisqu'il s'agit de l'alphabet latin répété, et suivi à chaque fois d'une phrase. Le poème n'inclut cependant que les cinq premières, puis, la toute dernière des 26 lettres de l'alphabet latin puisque sa vocation de poème en ligne consiste à rester concis, à tenir donc sur une page électronique et à être visible en entier en un seul coup d'œil. Si « *ruffled* » est fait de lettres et en parle et en exhibe, c'est qu'il souhaite utiliser ce que n'importe quel utilisateur, le fameux *user* de la GUI, puis, des réseaux sociaux, a sous la main et sous les yeux quand il ou elle reste immobile devant son écran. *Ruffled* est, en effet, fait avec les moyens du clavier comme on dit « avec les moyens du bord ». Il est écrit avec ce qu'on a sous les yeux et sous les doigts quand on manipule un ordinateur, mais, dix ans plus tard, cela devient évident qu'il est fait aussi avec les impressions cumulées par une « expérience utilisateur » plus large, nourrie par plusieurs récits concernant la pratique et l'imaginaire du web, d'un côté, et la vie des travailleurs de l'industrie informatique, de l'autre<sup>181</sup>.

Le patchwork textuel qui suit, et qui finit avec la traduction française de *raffled*, est un *mix* de sources passionnément lues à l'époque de son écriture.

« Le cyberspace est fait de transactions,  
de relations et de la pensée elle-même,  
disposées telle une onde stationnaire  
dans la toile de nos communications.  
Notre monde à nous est à la fois partout et nulle part,  
mais il ne se trouve pas là où vivent les corps<sup>182</sup>. »

Ce que d'autres ont appelé *le capitalisme 24/24*  
ne signifie pas seulement qu'à tout moment du jour  
(et de la nuit) quelqu'un, quelque part, travaille,  
mais aussi qu'à tout moment de la journée

---

<sup>181</sup> Primordiales parmi ces lectures, celle du livre de Ellen Ullman, *Close to the Machine. Technophilia and its Discontents*, Londres, Pushkin Press, 1997, racontant ses expériences de travail à Silicon Valley. Ce sont des expériences extravagantes aussi bien éthiquement qu'en termes de taux horaires et de conditions de travail tout comme celle du roman de Douglas Coupland, *Microserfs*, Harper Collins, 1995, un ouvrage de science-fiction sur les premières années de Microsoft avec Bill Gates vu à travers les yeux d'un de ses employés.

<sup>182</sup> John Perry Barlow, « Déclaration d'indépendance du cyberspace », extrait du texte de la conférence prononcée par Barlow le 8 février 1996 à Davos, siège du Forum économique Mondial : « *Cyberspace consists of transactions, relationships, and thought itself, arrayed like a standing wave in the web of our communications. Ours is a world that is both everywhere and nowhere, but it is not where bodies live* ». C'était au moment où ledit cyberspace pouvait encore apparaître comme un espace d'horizontalité et de liberté contre toute régulation étatique et loin de toute idée d'empire *corporate* tel que les réseaux sociaux l'ont mis en place réduisant drastiquement les possibilités et l'imaginaire du réseau d'interconnexion mondial. Pour lire la version originale du texte : <https://www.eff.org/cyberspace-independence>



JE N'AI AUCUNE IDÉE QUELLE L'HEURE IL EST.  
Il n'y a pas de fenêtre dans ce bureau et  
pas d'horloge, seulement l'écran LED rouge  
d'un micro-ondes, qui clignote  
12:00, 12:00, 12:00, 12:00.  
Joel et moi-même programmons depuis des jours.  
Nous avons un bug, un têtù démon de bug<sup>184</sup>.

Nous avons décidé que nous devons nous divertir  
pour rompre la monotonie du codage et du travail.  
Nous avons essayé d'aller voir des films au *Shoreline Cineplex*,  
mais les films au cinéma prennent une éternité à regarder  
– il n'y a pas d'avance rapide possible.  
Et les films loués sur magnétoscope prennent une éternité à regarder,  
même en utilisant le bouton *FFWD*.  
C'est alors que Karla a découvert par hasard cet incroyable  
secret qui permet de gagner du temps :  
les films étrangers sous-titrés !  
C'est comme l'équivalent de la cocaïne pour les films.  
Nous avons regardé un film japonais  
- un film artistique de surcroît (*No Regrets for Our Youth* de Kurosawa) –  
en moins d'une heure. Tout ce qu'on a à faire,  
c'est passer directement aux sous-titres,  
les lire en accéléré, puis ignorer tout le reste.  
C'est tellement efficace que c'en est effrayant.  
"Pourquoi ne peuvent-ils pas sous-titrer les films anglais ?"  
demande Karla. "Je veux dire,  
ils font des livres sur cassette pour les banlieusards.  
Les films anglais sous-titrés occuperaient une niche  
potentiellement importante.  
Plus personne n'a le temps."<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> Carl Cederstrom, Peter Fleming, *Dead Man Working*, Winchester et Washington, John Hunt Publishing, Zero Books, p. 7 : « *What others have called 24 hour capitalism not only means that at any moment of the day (and night) someone, somewhere is working but also that at any moment of the day everyone is always working* ».

<sup>184</sup> Ellen Ullman, op. cit. : « *I HAVE NO IDEA WHAT TIME IT IS. There are no windows in this office and no clock, only the blinking red LED display of a microwave, which flashes 12:00, 12:00, 12:00, 12:00. Joel and I have been programming for days. We have a bug, a stubborn demon of a bug* ».

<sup>185</sup> Douglas Coupland, *Microserfs*, Harper Collins, 1995, livre électronique, chapitre 5, « Trekpoltiks » : « *We've decided that we must have entertainment to break the monotony of coding and work. We tried going to movies at the Shoreline Cineplex, but movies at a theater take FOREVER to watch—no fast forward. And VCR rental movies take forever to watch, even using the FFWD button. Then Karla accidentally discovered this incredible time-saving secret—foreign movies with subtitles! It's like the crack cocaine equivalent of movies. We watched a Japanese movie—an artistic one, at that (Kurosawa's No Regrets for Our Youth)—in less than an hour. All you have to do is blast directly through to the subtitles, speed-read them, and then blip out the rest. It's so efficient it's scary. "Why can't they subtitle English movies?" asked Karla. "I mean, they do books-on-tape for commuters. Subtitled English movies would fill a potentially big niche. No one has time anymore."* ». C'est un roman de science-fiction sur les premières années de la société Microsoft avec Bill Gates vu à travers les yeux d'un de ses employés et une écriture qui n'hésite pas à utiliser tout ce qu'offre le clavier pour concevoir le design graphique du roman.

## ébouriffée

aaa, plus vite, plus vite  
bbb, trop, il y en a trop  
ccc, d'une minute à l'autre définir devient plus difficile  
ddd, dates et devoirs et données  
eee, apprentissage électrique  
/ hors contact  
    marguerites éblouies  
[...]  
zzz, ne jamais s'endormir// s'inter s'amuser toujours  
(et) ainsi de suite ainsi de suite ainsi de suite  
jusqu'à ce que soit épinglé ici un tableau

intitulé : schéma pour "Métachorie", 1913  
intitulé : Mars fleuve de retour / Mars fleuve perdu  
intitulé : l'alphabet se codifie lentement, allons<sup>186</sup>

Le premier poème de *Surrounded poetry* est donc à la fois volontairement mimétique du rythme de la plateforme qu'est Tumblr, tributaire de ses rites et assortiments impensés, qu'il affirme en son sein de façon amusée et opiniâtrement légère, et alourdi par un monde où le travail devient abîme temporel dévorant les travailleurs qui, dans le contexte de l'idéologie californienne, sont, étonnamment, a priori ravis et fiers de se perdre dans ses méandres TGV. Dix ans plus tard, le poème rappelle la soupe délirante de données dont commençait à déborder le web au début des années 2010. Le monde allait en être inondé de part en part, mais au départ on ne voyait arriver qu'une grosse vague, peu stationnaire, pas tout à fait celle dont parle de manière inconditionnellement admirative John Perry Barlow en 1996.

Comme le remarquait Karla dans le roman de Coupland en 1995, « plus personne n'a le temps ». Mais, tout le monde a un clavier (sinon une voix synthétique féminine à son service, Alexa, Siri ou, pire, ChatGPT), peut-on retorque en 2023<sup>187</sup>. C'est que, avant, sur un clavier de machine à écrire ou sur un ordinateur personnel non connecté, on pouvait lire, écrire et compter. Depuis l'interconnexion généralisée des terminaux informatiques, on peut non seulement lire, écrire et compter, mais aussi travailler, jouer, vivre et mourir en utilisant un clavier, qui est très souvent virtuel<sup>188</sup>. Même dans un périmètre moins extrême, ces activités multiples et souvent contradictoires – jouer, travailler, perdre son temps, gagner de l'argent, regarder du porno, faire une visio avec ses enfants, des amis ou ses parents – ne restent pas

---

<sup>186</sup> <https://madeleineaktypi.tumblr.com/post/32455617216/ruffled>, réécriture en français pour le présent texte.

<sup>187</sup> C'est évidemment là un « tout le monde » très relatif, qui concerne surtout les régions occidentales ou occidentalisées, et les classes supérieures ou en tous cas les moins affectées par la pauvreté qui existe autour du globe. Il est aussi écrit depuis la situation qui est la mienne et qui me permet, par exemple, de mener une thèse à temps partiel, auto-financée par un salaire à plein temps.

<sup>188</sup> Notamment autour de 2015, les récits des *gamers* qui cessent de se nourrir et abreuver afin de continuer à jouer sont nombreux : <https://www.nouvelobs.com/l-histoire-du-soir/20150117.OBS0189/jeux-video-il-meurt-apres-avoir-joue-3-jours-d-affilee-dans-un-cafe-internet.html>, <https://www.ladepeche.fr/2019/11/05/accro-aux-jeux-video-un-adolescent-de-17-ans-retrouve-mort-devant-son-ordinateur,8524290.php>, <https://www.clubic.com/actualite-21713-un-sud-coreen-meurt-apres-50-heures-de-jeu.html>.

confinées dans la partie horizontale de l'ordinateur, mais tendent à déterminer l'ambiance et le rythme de toute une société et les rapports que celle-ci entretient, ou pas, avec le monde.

Peut-on, ne serait-ce qu'imaginer, le nombre de paires de mains travaillant, spéculant, jouant, achetant sur des claviers plastiques ou virtuels en ce moment même ? Ou bien les différentes heures et contextes où cette activité a lieu, allant des favelas brésiliennes<sup>189</sup> aux penthouses qui entourent Central Park à New York, à la centrale nucléaire du Blayais rafraîchie par l'eau de l'estuaire de la Gironde<sup>190</sup> en passant par New Delhi<sup>191</sup> ou Wuhan<sup>192</sup> ? Notre compréhension actuelle de ce qu'est la vie et l'écriture humaines ne peut pas se passer des claviers et de ce qui se fait avec. C'est peu crédible, c'est peu plausible, mais n'importe quel enfant né au XXI<sup>e</sup> siècle, et ayant accès à un portable, sourirait en nous confirmant que c'est ainsi, qu'on le veuille ou pas.

*Reading, Writing and Arithmetics* (Lire, Écrire, Compter) était le nom d'un album du groupe britannique *The Sundays*<sup>193</sup>. Il était sorti en 1990, mais son titre faisait référence à quelque chose qui allait aussi loin dans le temps que *Confessiones* de Saint-Augustin : « car ces éléments, où l'on apprend à lire, écrire, compter, ne me donnaient pas moins d'ennuis et de tourments que toutes mes études grecques<sup>194</sup> ». Ce qui donne de la peine au jeune Augustin d'Hiponne, qui détestait le grec, s'appellera au XIX<sup>e</sup> siècle en Angleterre *The three Rs : Reading, 'Riting and 'Rithmetics*, à savoir les trois sujets principaux qu'on commençait à enseigner pour la toute première fois de façon obligatoire à tous les enfants.

[...] le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'époque où Jacotot conçut son Enseignement universel, marqua le début des grandes croisades pour éduquer les masses, les programmes de colonisation culturelle « intérieure » conçus pour atteler chaque paysan de Bretagne, chaque artisan itinérant, chaque vagabond errant sur les routes de France, au projet national. C'est à cette époque que les élites dirigeantes commencèrent à penser que les barbares – qu'ils fussent aux portes de la ville, dans les ateliers ou au labour dans les champs – devaient recevoir un minimum d'instruction, ne serait-ce que pour limiter les tensions sociales. L'instruction devait à la fois les éclairer et les maintenir à leur place. Les barbares, les paysans et les ouvriers, enfermés dans leurs terroirs et leurs habitus régionaux et culturels propres, devaient être amenés à une connaissance partagée, à une culture commune. Mais cette culture commune devait elle-même être divisée selon un modèle économique de sorte que chacun apprenne un ensemble de connaissances et de techniques

---

<sup>189</sup> [https://www.citego.org/bdf\\_fiche-document-1497\\_fr.html](https://www.citego.org/bdf_fiche-document-1497_fr.html) en même temps que <https://www.courrierinternational.com/article/2002/07/25/des-ordinateurs-dans-les-favelas>

<sup>190</sup> <https://france3-regions.francetvinfo.fr/nouvelle-aquitaine/gironde/23-ans-apres-l-inondation-de-la-centrale-nucleaire-du-blays-tchernoblaye-reclame-toujours-sa-fermeture-2682352.html>

<sup>191</sup> [https://www.la-croix.com/Actualite/Economie-Entreprises/Economie/Les-ordinateurs-du-monde-entier-viennent-mourir-a-New-Delhi-EP\\_-2011-08-18-700416](https://www.la-croix.com/Actualite/Economie-Entreprises/Economie/Les-ordinateurs-du-monde-entier-viennent-mourir-a-New-Delhi-EP_-2011-08-18-700416) en même temps que <https://www.easyleadz.com/lists/List-of-Technology-Companies-in-New-Delhi>

<sup>192</sup> Où les virus informatiques rencontrent les virus médicaux <https://www.straitstimes.com/tech/wuhan-virus-hackers-exploiting-fear-of-bug-to-target-computers-gadgets>

<sup>193</sup> *The Sundays, Reading, Writing and Arithmetic*, Rough Trade, 1990.

<sup>194</sup> Saint-Augustin d'Hiponne, M. Moreau (trad.), *Confessiones*, CHAPITRE XIII – Vanité des fictions poétiques qu'il aimait, 20 : « *nam illas primas, ubi legere et scribere et numerare discitur, non minus onerosas poenalesque habebam quam omnes Graecas* ». [https://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Confessions\\_\(Augustin\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Confessions_(Augustin)), consulté le 13 novembre 2022.

spécifique : la somme de ces savoirs pouvait créer une harmonie d'intérêts différents, mais dans la mesure seulement où chaque intérêt et chaque compétence étaient soigneusement délimités.<sup>195</sup>

Dans la culture numérique, qui, en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, devient de plus en plus invasive concernant l'éducation<sup>196</sup>, plutôt que d'accepter les termes literacy, numeracy and ICT qui sont supposés remplacer les trois Rs<sup>197</sup>, on pourrait hacker l'orthographe et bidouiller le spelling des trois compétences de base pour écrire à l'aide du clavier : *Reading, Righting and Rythmetics*. Alors l'écriture, *Righting*, deviendrait un processus de rectification (*righting the right thing / writing the wrong thing*) mal orthographié lui-même. Erreur orthographique faisant ironiquement apparaître le mot « *right* », qui en anglais veut dire « correct » (et aussi, tout comme en français, la droite en tant que positionnement politique), au cœur même d'un « écrire » mal écrit. L'arithmétique devient, quant à elle, plutôt une Rythmique, ou plus précisément une « chorégraphie ontologique »<sup>198</sup> se scriptant sur écran, qui joue avec l'alternance infinie des séquences de « 0 » et de « 1 » qui composent toute danse ou traduction informatiques, tandis que la lecture, *Reading*, puisque tout s'altère, devient autre chose, elle aussi, tout en restant apparemment identique à elle-même. Apparaissant sur des écrans luisants de différentes tailles et en mouvement, les mots ne sont plus les mêmes. Les lisant, il se peut que les utilisateurs changent eux aussi. Comme le rappelait Shoshanna Zuboff dans un entretien qui date du début de la pandémie de Covid 19 : « les utilisateurs sont la nouvelle force politique de la même manière que les ouvriers et les consommateurs ont été une force politique au XX<sup>e</sup> siècle<sup>199</sup> ». C'est aussi le sens de la fin d'« ébouriffé ». Ceci est, pour ainsi dire, le "sujet" du tableau aux trois indices. Le premier est « intitulé : schéma pour une "Métachorie" ». C'est une allusion à la danse cérébrale avant-gardiste de Valentine de Saint-Point. Le deuxième est « intitulé : Mars fleuve de retour / Mars fleuve perdu ». C'est une moquerie des relations que certains terriens entretiennent avec la planète Mars comme si leur propre avenir en dépendait beaucoup plus que de la situation terrestre. Enfin, le dernier est « intitulé : l'alphabet se codifie lentement, allons » et il s'adresse, en fait, aux *users*, comme une sorte d'appel à la révolte qui attend d'être décodé.

Faire un poème est l'ouverture d'une possibilité, ne serait-ce qu'infime, infime parce qu'excluant volontairement toute envie de s'imposer comme solution. Ce qui s'avance dans le

---

<sup>195</sup> Pour une contextualisation critique de l'alphabétisation massive imposée par les états-nations de l'Europe de l'Ouest aux enfants, cf. Kristin Ross, *op. cit.*, p. 62.

<sup>196</sup> De Apple, à Google et de là à Microoft, les exemples ne manquent pas pour montrer à quel point le marché éducatif intéresse les entreprises gigantesques de l'industrie numérique. Tout cela est, cependant, possiblement la préhistoire des relations entre technologies et apprentissage à l'aune de l'arrivée du moteur de recherche ChatGPT utilisant un vocabulaire naturel et infantilisant, découpant encore davantage les utilisateurs et les utilisatrices des sources d'informations véritables.

<sup>197</sup> Wikipedia anglaise, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_three\\_Rs#Other\\_uses](https://en.wikipedia.org/wiki/The_three_Rs#Other_uses), consultée le 13 novembre 2022.

<sup>198</sup> Cf. note 142, Branchage « Trans\*langues ».

<sup>199</sup> <https://slate.com/technology/2020/05/coronavirus-shoshana-zuboff-surveillance-capitalism-interview.html>

poème c'est une simple bifurcation possible : celle de comprendre et d'entendre, par moments, le monde différemment. Qu'il s'agisse d'un régime totalitaire, d'un journal télévisé, d'un livre d'économie politique, d'une liste, d'une promenade dans la forêt ou d'une recette de cuisine, y répondre par un travail sur les mots permet d'y faire surgir autre chose que prévu, ce qui peut éventuellement modifier l'intention initiale ainsi que la compréhension de la situation. Faire de la poésie, comme on dit faire de la poterie, malaxer de la matière qui dialogue avec les mouvements des mains, apparaît comme une nécessité respiratoire dans un monde aux tendances oppressives, économiquement et climatiquement dérégulé.

### pebbles like writing

+∞+  
 <<<00000000000000000000<μ  
 x^xxxxxxxxxxxxx"x.x////÷÷...∞...∞  
 }}}}{}}{}}{(00000000000000  
 ≈◇æ‡#“∂∂f∂øœøœø000000  
 & *qoelqoes cailloux*<sup>200</sup>

Les signes sont des glissements sémantiques et/ou formels in/finis. À l'intérieur de leurs contours, ils sont capables de générer de multiplications sémantiques. Ici, entre les crochets, les flèches, les ratures, les signes de ponctuation, les « O », les « 0 » et toutes les autres manifestations graphiques plus ou moins reconnaissables, les caractères du clavier se multiplient artificiellement et deviennent cailloux contre une p(l)age sans soleil<sup>201</sup>, sans vagues, avec spectateurs. Dans « *pebbles like writing* », le clavier se trouve à synthétiser de l'amour arrondi pour un monde désenchanté et *qoelqoe* peu désorienté.

*Pebbles like writing*. Le titre de ce deuxième poème de *Surrounded poetry* a un sens ambigu puisque le rôle du mot « *like* » reste ouvert à interprétation. Il peut être compris comme une préposition : des galets comme de l'écriture, ressemblant à de l'écriture. Mais, il peut tout aussi bien être perçu comme un verbe, et alors la phrase dit : les galets aiment écrire. Ce

<sup>200</sup> <https://madeleineaktypi.tumblr.com/post/32510234934/pebbles-like-writing>, consulté le 13.11.2022.

<sup>201</sup> Chris Marker, *Sans soleil*, essai cinématographique, son et couleur, durée 100 minutes, Paris, Argos Films, 1983. La référence est due à l'importance de ce récit/essai qui mélange différentes cultures de l'image, des questions sur la mémoire, la finitude, et la relation entre l'ici et l'ailleurs à travers le médium cinématographique lui-même qui y subit comme une opération à cœur ouvert.

chatoisement sémantique – entre préposition et verbe / comparaison et capacité d'action (*agency*) – est le cœur (de la lecture) du poème et l'incertain pari d'une écriture minérale. Dans l'un des cas, quand « *like* » est lu comme une préposition, le lecteur, extérieur à ce qu'il regarde, observe que, en effet, les signes de l'écriture devant ses yeux, d'un côté, et sa mémoire de ce que peut être un galet ou un caillou, de l'autre, peuvent paraître relativement proches. Plusieurs indices dans la forme et la disposition de ces caractères typographiques numériques visent à évoquer, sous ce titre, des formes de galets avant même que l'œil ne déchiffre la dernière phrase : « & qoelqoes cailloox ». Cela passe par le seul sens de la vue, puis par le déchiffrage de ces mots de la fin très mal orthographiés qui y ajoutent, ironiquement, quelques cailloux plutôt méconnaissables comme pour avouer que, en dépit du titre, les lettres et autres signes sur l'écran ne sont pas des pierres. Ce n'est, au fond, que de la « tension de mots-choses dans l'espace-temps » comme l'aurait peut-être dit le groupe de poètes brésiliens Noigandres<sup>202</sup>. Ou, comme l'a peut-être encore mieux écrit Mirella Bentivoglio, « l'espace-écriture et le temps-son (sound-tempo) recréent l'entité précédemment unifiée sous le signe d'un rythme étrangement entrelacé<sup>203</sup> ». Et, en même temps, il se peut que cet aveu active quelque chose de minéral par le biais de la mauvaise écriture et d'une insoupçonnée complicité science-fictionnelle avec tous les métaux rares qui garantissent le fonctionnement des machines mnémoniques, ici combinée avec du *bad spelling*, qui tel un *spell*, un sort ou une silencieuse incantation alphanumérique, fait apparaître des aspérités presque palpables et, en connivence avec l'usage de l'italique, une sorte de brise marine électrostatique. Les signes apparaissent comme des figures qui imitent plus ou moins bien des formes non scripturales, en l'occurrence ces petites formations minérales qu'en français on appelle des « galets » ou des « cailloux » et qui se disent tous les deux « *pebbles* » en anglais, et « *βότσαλα* » en grec. Les doigts quittent momentanément le clavier, la paume de main, chaude, accueille un petit tas de pierres fraîches.

Dans l'autre cas, où « *like* » est perçu comme un verbe, il faut imaginer que les cailloux aiment écrire. Et la lectrice, en lisant le poème, se trouvera, cette fois-ci, en face de traces de vie puisque selon les indications du titre, l'écriture pourrait avoir été réalisée par des galets écrivant. D'ailleurs, elle a les résultats de leur action devant ses yeux. Apparemment, quand les galets écrivent, ce sont des poèmes qui leur ressemblent qui en résultent même si ce ne

---

<sup>202</sup> Groupe brésilien de poésie concrète que fondent en 1952 à São Paulo trois poètes: Haroldo de Campos (1929-2003), Augusto de Campos (1931-), Décio Pignatari (1927-2012). Pour lire leur « plano piloto para poesia concreta » (1958) en portugais : [https://poesiaconcreta.com.br/texto\\_view.php?id=1](https://poesiaconcreta.com.br/texto_view.php?id=1) : « poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo ». Il y est également question, et cela fait toujours partie des enjeux de « *Pebbles like writing* », d'isomorphisme, aussi bien entre le fond et la forme que l'espace et le temps : « ao conflito de fundo-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-forma se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. » (le conflit entre fond et forme en quête d'identification, nous l'appelons isomorphisme. parallèlement à l'isomorphisme fond-forme se développe l'isomorphisme espace-temps, qui génère le mouvement.).

<sup>203</sup> Mirella Bentivoglio citée dans Alex Balgiu et Monica de la Torre, *Women in Concrete Poetry 1959-1979*, Brooklyn, Primary Information, 2020, p. 13.

sont que des signes tapés contre un clavier plastique. On est, bien sûr, ici plutôt loin des expériences menées ces dernières années par des artistes et des poètes qui écrivent en collaboration avec d'autres espèces et notamment des plantes<sup>204</sup>. Il y a cependant un imaginaire et une conviction animistes qui sont à l'œuvre dans les deux cas. Ce qui, entre autres, est visé en commun est un sentiment urgent de nécessité, celui d'éveiller une voix dans l'écriture qui puisse converser avec et s'engager dans le monde animé non scripté.

Dans le contexte occidental, la seconde hypothèse apparaît *a priori* moins plausible que la première. La pensée occidentale moderne supporte mieux le mode comparatif d'un « *like* » qui signifie une comparaison plutôt qu'une action. Les cailloux peuvent apparaître comme des lettres. La comparaison fait d'une certaine manière partie intégrante du passé de la pensée européenne, si tout au moins on accepte qu'analogie et comparaison sont proches<sup>205</sup>. Comme le précise Philippe Descola, l'analogisme, la pensée qui cultive sa relation au monde animé à partir de relations analogiques est celle du passé européen :

Le raisonnement analogique est utilisé par tous les humains. Mais, dans celui auquel je pense, ces classifications analogiques sont transitives. Elles réunissent un grand nombre d'êtres dans des analogies. C'est une classification que j'invente par exemple sur-le-champ : le rouge est au noir comme les hommes sont aux femmes, comme le matin est au soir, comme la nuit est au jour, comme le soleil est à la lune... On peut continuer très longtemps ce genre d'analogie et en développer d'autres parallèles : le corbeau est à la truite ce que le pantalon est à la jupe, etc. Ces classifications analogiques sont utilisées de façon systématique pour mettre de l'ordre dans ces sociétés. Cela nous est assez familier puisqu'avant d'être naturalistes, ou du moins avant que les élites à partir du XVII<sup>e</sup> siècle deviennent naturalistes, nous Européens étions analogistes, notamment à la Renaissance mais aussi avant, au Moyen Âge et dans l'Antiquité.<sup>206</sup>

Il est dès lors malheureux mais pas très surprenant que cette Europe, analogiste, puis naturaliste à travers les siècles, que cette Europe dont on hérite et fait partie, peine à accueillir l'animisme comme une ontologie possible. Les pierres sont sans âme, les signes sont sans âme, seul l'Homme qui domine tout aurait une âme, apprend-on à dire et à penser depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Est-ce une pensée qui continue à être utile aujourd'hui ?

Il se peut, en tout cas, que sous le poids du Plantationocène, les deux propositions apprennent à coexister. Il se peut que la préposition « *like* » et le verbe « *like* », loin de former

---

<sup>204</sup> Cf. Amanda Ackerman, *The Book of Feral Flora*, Los Angeles, Les Fignes Press, 2015 ; Karin Bolender, *R.A.W. Assmilk Soap: parapoetics for a posthuman barnyard*, Berlin, Laboratory for Aesthetics and Ecology, Parapoetics Series, 2016 ; Jen Bervin, *Silk Poems*, New York, Nightboat Books, 2017 ; CAConrad, *Amanda Paradise – Resurrect Extinct Vibration*, Seattle, Wave Books, 2021.

<sup>205</sup> Selon le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* de Michèle Aquien et Georges Molinié, Librairie Générale Française, coll. La Pochothèque - Paris, Le livre de poche, 1999, p. 55, 97, 349, « analogie », « métaphore » et « comparaison » se retrouvent toutes sous le terme « similitude ».

<sup>206</sup> Philippe Descola, *Une écologie des relations*, CNRS éditions / De vive voix, coll. Les Grandes Voix de la Recherche, Paris, 2019, chapitre 4, « Totémisme, animisme, naturalisme, analogisme », livre électronique réalisé par PCA.

une apparente tautologie, finissent par s'aimer sans se ressembler : *(be) (un)like each other*, tout en même temps, une nouvelle variation d'*Allatonceness*...<sup>207</sup> Il se peut que la force évocatrice de la comparaison entre signes alphanumériques et galets puisse s'unir avec la possibilité d'un essor de vie lithique. Et que, dans le poème, les deux puissent coexister et se contenir l'un l'autre donnant alors naissance à une relation multiple, une sorte de polyamour "interespèce" entre les signes humains et les entités minérales qui activent les circuits informatiques.

Qu'est-ce un signe ? Qu'est-ce un galet ? Une réponse pourrait être imaginée qui soit commune aux deux questions à la fois. Signes et galets seraient, par exemple, tous les deux, le résultat d'une graduelle réduction qui arrive au fil du temps et dont les degrés d'arrondi varient. On pourrait désormais penser et percevoir l'arrondi des lettres en calligraphie et en typographie, l'arrondi (ou l'émoussé) des pierres en géologie et l'arrondi des chiffres, tous ensemble. Une simultanéité élastique et qui les influencerait tous selon une sensibilité plus circulaire, plus contagieuse, moins marchande, plus négociable. Dans le poème, d'ailleurs, au lieu de « 0 » et de « 1 », il y a des zéros et des lettres O. Le « 1 » en est, de toute apparence, exclu puisque dépourvu d'arrondi. En son absence revendiquée c'est la ressemblance et la dissemblance concomitantes entre les deux formes du « O » et du « 0 » qui créent visuellement une série ondulante, qui négocie et interprète ce que peut être l'arrondi dans des chiffres et dans des lettres tapées sur un clavier et apparaissant sur un écran connecté. Force est cependant de rappeler que ce qui apparaît ressemblant aux sens humains représente une profonde dissemblance pour les calculs informatiques. Lors de l'écriture et la lecture d'un programme informatique, le « O » et le « 0 » ne pourraient, en effet, être plus éloignés l'un de l'autre<sup>208</sup>.

Quoi qu'il en soit, cette troisième hypothèse a, pour le moins, l'humble valeur d'être un exemple de pensée non anthropocentrée. Elle part de la géologie et de la vie des pierres pour imaginer une autre genèse ou vie possible pour les signes alphanumériques avec lesquels on écrit (pense ?) aujourd'hui. Les ressemblances, bien sûr, s'estompent par-ci, réapparaissent par-là : on peut écrire avec des cailloux, mais on peut plus difficilement peut-être sentir l'épaisseur des signes dans le creux de sa main. Cela étant dit, on peut toujours

---

<sup>207</sup> Marshal McLuhan, Quentin Fiore (design graphique), *The Medium is the Massage – An Inventory of Effects*, Corte Madera, Gingko Press, 2001, p. 63 : « *Ours is a brand-new world of allatonceness. "Time" has ceased, "space" has vanished. We now live in a global village... a simultaneous happening. We are back in acoustic space. We have begun again to structure the primordial feeling, the tribal emotions from which a few centuries of literacy divorced us [...] instant communication insures that all factors of the environment and of experience coexist in a state of active interplay* ». Les galets du clavier proposent une *allatonceness* différente de celle de McLuhan. Il ne s'agit pas d'une dystopie de la simultanéité imposée au globe entier, mais d'une coexistence qui dépasse la pensée dyadique.

<sup>208</sup> Anecdote de la culture numérique ou folklore internet irl [*in real life*], au tout début des années 2000, Lev Manovich, qui n'avait encore publié que *Tekstura - Russian Essays on Visual Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1993 et *The Language of New Media*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2001, m'avait raconté comment tout jeune élève en informatique en Union Soviétique, il avait programmé une séquence complexe, mais avait mis partout la lettre « O » plutôt que des zéros. Et il avait eu zéro.



gesticuler et, dans ce cas, les mains produisent elles-mêmes des signes. Et il se peut que l'expérience d'avoir tenu des galets (des branches, de l'eau) entre les mains rende la gesticulation plus vive. Ou on peut mettre un galet (salé) dans sa bouche et tourner la langue autour. Peut-on faire autant avec un signe ? En tout cas, encore une fois, on peut faire plusieurs signes avec la langue et avec la bouche. On peut gesticuler avec la bouche tout comme on peut projeter, en employant la force musculaire de la langue, un caillou contre une surface plate, disons, encore, un écran. Au rythme du va-et-vient incontenable des vagues, signes et galets s'éloignent et se retrouvent dans une écologie qui dépasse les seules choses humaines ou, en tout cas, le sens que les choses humaines sont censées avoir pour les humains. Et dans cette circulation, jusqu'ici fermée sur elle-même, quelque chose peut-être change dans la perception des deux et nous sort, ne serait-ce que momentanément, des binarismes bornés, à commencer par ceux qui chauffent dans les cartes-mères de nos partenaires intellectuels.

Il y a une âme dans les pierres et il y en a une dans les signes aussi tout comme il y en a une dans la personne qui les regarde et qui essaye d'entrer en relation avec les deux. Même dans l'ordinateur, dont on peut avoir par moments envie d'abîmer l'écran, il peut y avoir une âme ; maltraitée et malmenée par l'industrie informatique, certes, mais là. Paradoxalement renforcée par le réseau d'interconnexion mondial, elle peut exister pour qui souhaiterait la trouver et en prendre soin y faisant se rencontrer les mains, les cailloux et le clavier<sup>209</sup>. Comme le précise Descola, « l'animisme peut être défini comme [...] une façon de concevoir la relation entre soi et l'autre » puisque l'ontologie animique « attribue à tous les êtres humains et non humains le même genre d'intériorité, de subjectivité, d'intentionnalité »<sup>210</sup>. Il s'agit en fait d'un schème très large qui n'oppose jamais nature et culture : « des attributs que nous classerions comme "culturels" (des armes, des parures, des outils, une langue) sont mis sur le même plan que les organes de telle ou telle sorte d'animal. Les humains ne constituent pas une espèce, mais de multiples espèces », et cela peut, par exemple, dépendre de leur équipement. Ainsi, Descola raconte comment avec sa femme, ayant le même type de chaussures et de sac de couchage, ils étaient considérés comme une tribu à eux deux par les Achuars.

Nos claviers et ordinateurs oscillent aussi, du point de vue animiste, entre le statut d'attributs culturels et d'organes, mais pourraient dorénavant n'être perçus ni tout à fait comme l'un ni tout à fait comme l'autre mais plutôt comme les deux en même temps. Les libérer de

---

<sup>209</sup> « On aurait tort de sourire, même avec la tendresse et le respect qu'inspire l'enfance. Croit-on que la culture moderne ait véritablement renoncé à l'interprétation subjective de la nature ? L'animisme établissait entre la Nature et l'Homme une profonde alliance hors laquelle ne semble s'étendre qu'une effrayante solitude. » Il semblerait encore plus juste aujourd'hui de parler de « profonde alliance » entre l'espèce humaine et les naturecultures dont il fait partie plutôt que de « Nature » et d'« Homme » comme l'écrivait Jacques Monod dans les années 1970, Jacques Monod, *Le Hasard et la Nécessité: Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Seuil, 1973, coll. « Points », n° 43, p. 49.

<sup>210</sup> « L'animisme est-il une religion ? Entretien avec Philippe Descola », propos recueillis par Nicolas Journet, *Sciences Humaines*, Grands Dossiers N° 5 - Décembre 2006 - janvier - février 2007, [https://www.scienceshumaines.com/l-animisme-est-il-une-religion-entretien-avec-philippe-descola\\_fr\\_15096.html](https://www.scienceshumaines.com/l-animisme-est-il-une-religion-entretien-avec-philippe-descola_fr_15096.html)

leur statut de marchandise, du contexte militaro-industriel et de l'idéologie californienne<sup>211</sup> dans lesquels ils sont apparus et évoluent, sans pour autant devenir oubliés de ce cadre problématique déterminant, pourrait déplacer ou même diminuer leur pouvoir, créant ainsi un espace où l'utilisateur ou l'utilisatrice (tels que préfigurés par les interfaces graphiques et le programme informatique) deviendraient plutôt leurs partenaires, conscients de leurs limites mais libres d'établir une relation émancipée qu'elle ou il inventeraient avec cet être technologique qui ainsi devient leur partenaire intellectuel de travail, de jeu, etc.<sup>212</sup>.

*Surrounded poetry*, et toute poésie qui prend en compte les conditions matérielles de sa production, de sa réception et de son existence, est une pratique qui peut travailler avec la puissance animiste qui reste latente au cœur non seulement des signes alphabétiques et de ponctuation, mais de tout ce qui nous entoure dans les naturecultures contemporaines. Elle peut rendre à nouveau tangible la relation entre la lettre vocalique et son être-dessin avec le monde animé qui se trouve codifié en lui. Elle peut imaginer et fabriquer un continuum de *care* moniste. Adopter une telle attitude a surtout le mérite de permettre aux relations entre soi et les autres de devenir plus attentives et plus aimantes, tout en restant alertes. C'est une sortie du paradigme écrasant du patriarcat binaire.

La thèse de David Abram qui essaye de mettre le doigt sur ce que « produisent la lecture et l'écriture au niveau de notre expérience corporelle la plus immédiate<sup>213</sup> » nous fait revenir plus précisément vers des questions d'écriture et de lecture. On peut y voir que « la lecture, dès que nous prêtons attention à sa texture sensorielle, se révèle être une rencontre profondément synesthésique<sup>214</sup> ». Comment arrive-t-il à cette conclusion si inhabituelle ? C'est qu'il observe l'écriture depuis le monde animé plutôt que du point de vue inverse comme on a coutume de le faire.

Les lettres visibles échangent nos yeux pour nos oreilles. Ou plutôt l'œil et l'oreille sont rassemblés à la surface du texte. Un nouveau lien a été forgé entre voir et entendre, qui assure qu'un phénomène appréhendé par un sens est instantanément transposé dans l'autre. De plus, il faut noter que cette transposition sensorielle est médiatisée par une bouche et une langue humaines. Ce n'est pas de sons quelconques que l'on fait l'expérience dans l'acte de lire mais bien de sons spécifiquement humains, de sons vocaux, issus de la bouche humaine.

Et, depuis ce point de vue qui n'est plus monopolisé par l'expérience humaine, une chose devient tangible, une chose que la culture logocentrique ne peut que dissimuler :

---

<sup>211</sup> Cf. Richard Barbrook with Andy Cameron, *The Internet Revolution. From Dot-com capitalism to Cybernetic Communism*, Amsterdam, Network Notebooks, 2015, Fred Turner, *From Counterculture to Cyberculture - Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.

<sup>212</sup> Ce qui est proposé très rapidement ici ne coïncide pas avec le technopaganisme qui est en fait un naturalisme à peine déguisé et qui reste profondément binaire.

<sup>213</sup> David Abram, *Comment la terre s'est tue – Pour une écologie des sens*, op. cit., p. 168.

<sup>214</sup> *Ibid.*, id.

l'écriture est elle-même animiste. Elle est elle-même magie. Et c'est une magie tellement puissante qu'elle exclue ou annule la magie du monde animé. Elle est une synesthésie qui avale les puissances synesthésiques du monde animé et les ravit à nos sens instruits. L'alphabet vocalique est surpuissant mais enfermé sur lui-même. Et cet enfermement se renforce à partir du XII<sup>e</sup> siècle où

[...] il devient de plus en plus envisageable d'internaliser les sons, d'écouter en soi les mots fantômes (ou l'écho intérieur des mots autrefois prononcés). La lecture alphabétique procède donc d'une nouvelle collaboration synesthésique entre l'œil et l'oreille, entre la vision et l'audition.

Dans le bain audio-visuel des livres qu'ils lisent désormais seuls et sans recours à la voix ou à la respiration, les humains glissent imperceptiblement dans un dialogue qui a lieu de plus en plus uniquement entre eux.

[...] la synesthésie entre les yeux et les oreilles humains est particulièrement présente dans notre relation avec les autres animaux [...] devant une mère grizzly qui protège ses petits [...] ces sens fonctionnent [...] comme un organe unique, hyper-attentif. Nous nous sentons écouter avec nos yeux et voir avec nos oreilles, prêts à répondre avec notre corps tout entier au moindre changement du comportement de l'Autre.

Se pratiquant exclusivement entre des mains, des oreilles et des yeux humains, la lecture perturbe la relation au monde animé qui devient, elle aussi, progressivement monospécifique, anéchoïque. C'est une solitude qui passe plutôt inaperçue dans une culture patriarcale, judéo-chrétienne qui soutient et est soutenue par la normalisation de cette situation. L'Homme est, selon elle, supérieur à tout ce qui l'entoure sur Terre. Et tout ce qui l'entoure, à commencer par les femmes et à finir par les minéraux, existe pour être à son service puisque, lui-même, il est au service de Dieu qui le fit à son image et lui donna le monde à exploiter. Dans ce schéma, la Terre n'est pas tant un monde animé mais un ensemble de ressources à extraire à son propre profit. Dans ce schéma, « la participation réciproque – entre notre propre chair et la chair du monde environnant que nous appelons perception<sup>215</sup> » cesse d'exister.

[...] que nous ne fassions plus l'expérience de la terre qui nous enveloppe comme expressive et vivante doit alors signifier que l'interaction animée des sens a été transféré à un autre médium, un autre site de participation. *C'est le texte écrit qui fournit ce nouveau site.*

Le texte écrit est un « site de participation » qui, paradoxalement, nous arrache à notre participation au monde animé. C'est un aspirateur qui filtre et monopolise toute participation

---

<sup>215</sup> *Ibid.*, p.173.

non anthropocentrée à un monde qui, à nos yeux et oreilles, devient en effet « à l'image de l'Homme », ne serait-ce que parce qu'y manque toute possibilité de comparaison extra-humaine.

[...] Nous concentrons notre attention sur ces marques imprimées et, immédiatement, nous entendons des voix. [...] les lettres inertes sur la page nous parlent ! *C'est une forme d'animisme que nous considérons comme allant de soi, mais ce n'est pas moins de l'animisme – aussi mystérieux qu'une pierre qui parle.* Et en fait, c'est seulement lorsqu'une culture déplace sa participation vers ces lettres imprimées que les pierres se taisent. C'est seulement lorsque nos sens transfèrent leur magie vivifiante aux mots écrits que les arbres deviennent silencieux et les autres animaux, bêtes.<sup>216</sup>

Cette approche singulière et étonnante de la manière dont l'écriture et la lecture vocaliques influent sur les corps humains est un outil important pour comprendre notre situation actuelle, pour se situer consciemment à l'ère que traverse l'écorce terrestre. Passant par la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty plutôt que par la médiologie de Marshall McLuhan, Abram arrive à un exploit étonnant et libérateur. Il montre comment la technologie de l'écriture-lecture travaille en profondeur nos corps et l'ensemble de leur sens, à la fois en les malaxant et en les chamboulant. Une redistribution lente mais violente a lieu au fil des siècles au fur et à mesure que la lecture à voix haute laisse sa place à une connexion directe entre yeux et oreilles avec la lecture silencieuse que l'insertion d'espaces blancs entre les mots par les copistes du Moyen Âge rend possible. Il n'est plus nécessaire de prononcer et entendre les mots pour les distinguer, ils se tiennent déjà séparés sur la page et on n'a qu'à les suivre des yeux un par un pour les entendre résonner directement à l'intérieur de notre thorax. Cette relation altérera nos capacités d'« entre-tissage entre mon corps et les autres corps – cette participation magique qui me permet par moments de sentir ce que les autres sentent<sup>217</sup> ». Le rapport aux autres espèces, au monde animé avec les innombrables êtres vivants et morts qui le composent est devenu un circuit exclusivement humain. L'écriture est devenue une magie qui absorbe et usurpe la place du reste de la magie du monde. Une sorte d'entité arrogante et jalouse qui laisse peu de place à l'entente interespèce et aux apprentissages écologiques dont on a besoin. C'est une colonisation à la fois historique avec le rôle très clair que l'alphabétisation forcée a joué lors des expéditions coloniales et une colonisation matérielle, sensitive, des archives politiques relationnelles que sont nos corps, et tous les corps vivants<sup>218</sup>.

---

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 168-177.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>218</sup> La puissance des technologies de la lecture et de l'écriture est insoupçonnable, mais cette phrase la rend peut-être un peu plus tangible : « la compréhension est perdue, la sagesse est perdue », « les dieux ne (nous) parlent plus », disent les Aztèques quand ils décrivent les effets qu'a sur eux l'écriture des blancs. *Ibid.*, p. 182, citant Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique*, Paris, Seuil, coll. "Points Essais", 1991.

La démonstration d'Abram, qui est plus fine et détaillée que ce qui en est rapporté ici, permet d'entrevoir une sortie systémique et écologique par une voie que l'on soupçonne peu. Au moment où les binarismes dominants sont prêts à déchaîner leur pouvoir néfaste de la manière la plus désinhibée contre la vie, les communs et les personnes les plus démunies, préciser et soutenir les différents terrains de résistance semble primordial. Si, comme le montre Abram, il y a une force animiste au cœur même de notre culture anti-animiste et découpée des autres existences, si notre rapport à nos sens est tant dominé par les matérialités et les modalités de la lecture et de l'écriture vocaliques, il s'agit, de toute évidence, d'un endroit où travailler contre les habitudes de perception, de pensée et d'action devient nécessaire. La poésie, l'écriture expérimentale, les nouvelles histoires, enfin, les partages oraux et les modes ainsi que les formes de cette oralité, ont un rôle décisif à jouer en dépit des apparences et des supposées séparations entre le politique et l'artistique. Les luttes féministes ont montré et continuent à montrer à quel point cela est important et possible. Pour épargner le pire aux êtres vivants et honorer les morts, l'écorce terrestre a besoin d'humains conscients des effets de la colonisation multiple que subissent au fil de l'histoire occidentale les autres espèces tout comme la majorité des populations non-blanches. Ces humains, nouveaux complices de la Terre, qui veulent cesser d'être et d'agir en colonisateurs, commencent à se sentir corps et âmes liés à la destinée du monde animé qui les enveloppe et qui les maintient en vie. Dans la veine de ces nouvelles complicités qui deviennent de plus en plus populaires, notamment grâce à de réseaux internationaux constitués majoritairement de jeunes personnes qui militent et protestent contre les oligarques et l'inertie des gouvernements et des institutions, les réflexions et les pratiques de la lecture et de l'écriture constituent, paradoxalement, une part importante de la boîte à outils qui permet d'avancer. De la manière de s'exprimer de Greta Thunberg aux actions de protestation de différentes organisations d'activisme écologique, les nouveaux énoncés démontrent leur force de mobilisation par les gestes et par les mots. Si l'alphabet est une magie qui exclut et colonise, comment peut-on la rendre inclusive et décoloniale ? En travaillant les langues ? En en faisant des offrandes aux galets et aux cailloux et en les invitant dans les réseaux sociaux comme Chris Marker faisait apparaître des chouettes et des chats dessinés en code ASCII dans son programme informatique *Dialector*<sup>219</sup> ? En pariant sur la force asémantique, mais bien matérielle, des signes pour laisser la place nécessaire afin que d'autres sens fassent irruption et réalimentent les imaginaires d'action ? Le poète américain CAConrad aime à raconter une histoire où il devient palpable à quel point « nous avons BESOIN de traiter l'imagination comme un organe vital de nos corps<sup>220</sup> ». L'histoire concerne le poète français Robert Desnos et elle

---

<sup>219</sup> Pour une trace du dialogue entre *Dialector* et Agnès Varda : <https://dialector.poptronics.fr/vara.html>

<sup>220</sup> CAConrad en parle ainsi dans un poste du 18 novembre 2022 où il raconte à nouveau cette histoire à l'occasion de sa venue à Paris pour le lancement de la première traduction de son travail en France (CAConrad, Elsa Boyer, Camille Pageard (trad.), *En attendant de mourir à son tour*, Paris, P.O.L., 2022) :

se déroule dans un camp d'extermination. Par son imagination poétique, Desnos trouve comment faire en sorte que les soldats du Troisième Reich changent d'avis et n'amènent pas le groupe dont il fait partie aux chambres à gaz. Sa méthode improvisée est la suivante : il prend simplement entre ses mains, une par une, les mains des autres condamnés et il y lit leur avenir à voix haute tout en prenant soin de les appeler, chacune et chacun, par leurs prénoms. Ces gestes répétés restituent leur humanité à ces gens qui soudain apparaissent en tant que personnes aux yeux de leurs bourreaux. Déroutés par le changement de perspective que provoquent les gestes et les mots du poète, ces derniers ramènent, comme par miracle, les prisonniers à leurs cellules. Quelque temps plus tard, le camp est libéré et les rescapés de la mort peuvent raconter l'histoire de leur salut inespéré par un poète<sup>221</sup>. Celle-ci est une histoire faite de la matière de celles que Ailten Krenak nous incite à partager pour retarder la fin du monde<sup>222</sup>.

Faire des poèmes, en écrire / en lire, est un travail qui a lieu avec, contre, sur et sous les mots et dans le monde. Percevoir s'y fait avec des sens neufs, non pas *ex nihilo* mais obliquement ou holistiquement, au travers de détails et d'êtres qui habituellement passent inaperçus, exclus par les systèmes dominants de la lecture et de l'écriture. Cette perception est une âme (le souffle du monde) et une arme (la défense des plus démunis). Et elles sont toutes les deux pauvres et faibles mais nécessaires et importantes puisque percevoir de biais est une condition nécessaire pour une imagination nouvelle en dépit des imaginaires humanistes, peu respectueux de ceux et celles qu'ils excluent. C'est une imagination interespèce active, nécessaire aux résistances, aux refus et aux révoltes ; pour les idées, les propositions et les pratiques vers un monde autre que celui qui est prescrit socialement, y compris à travers les diktats plus ou moins subliminaux de l'industrie verte, des réseaux sociaux et de la vie techno-logiquement interconnectée.

*Surrounded poetry lives on desire*, le désir de faire se rencontrer l'écriture médiumnique, les machines mnémoniques plastiques/métalliques telles qu'elles auront existé entre la fin du XX<sup>e</sup> et ce début du XXI<sup>e</sup> siècle et les mondes minéraux, végétaux et animaux. Elle est aussi le fruit d'une intuition qui dit que les trois sont intrinsèquement et profondément entrelacés. C'est qu'elle est une expérience frivole et agréable et, en même temps, un pari pour la symbiose humain-machine en restant dans et avec la forêt. Elle est aussi un défi contre les GAFAM par le biais d'un david tellement petit qu'on n'oserait même pas écrire son nom avec un « D » majuscule. Or avec un « d » minuscule « le david » étonnamment désigne selon le dictionnaire un « outil de menuisier ». Et comme le prénom David signifie « bien-aimé », cet

---

« we *NEED* to understand our imaginations as a vital organ of our bodies [...] ».

<sup>221</sup> Cette conférence-poème donnée au *Headlands Center for the Arts*, en Californie en automne 2015 inclut la narration de cette histoire : <https://lithub.com/poetry-ritual/>, cet entretien aussi : <https://openspace.sfmoma.org/2016/11/extreme-present-a-conversation-with-caconrad/> (« *He did not see any difference between activism and writing poetry. Nor do I.* »)

<sup>222</sup> Cf. Krenak, *Idées pour retarder la fin du monde*, op. cit, dans la partie intitulée « branchage Trans\*Langues ».

outil on peut imaginer qu'il travaille sous le signe de l'amour et qu'il est à la fois tout à fait adapté (tout le monde a besoin d'amour) et pas du tout adapté (il n'y a pas de bois en ligne) aux environnements numériques auxquels il se destine et où il déploie ses menus ouvrages<sup>223</sup>.

Le défi est en effet tellement disproportionné qu'il n'existe que parce qu'énoncé là où à chaque fois il l'est, par exemple ici, sur cette page électronique effaçable et imprimable qui traite informatiquement tout ce qui y est entré. *Surrounded poetry* est un mélange de l'élan et de l'amitié des communautés de logiciels libres des années 1990 ; de la secousse qu'a été l'entrée dans le siècle nouveau quand, pendant des semaines entières, les télévisions montrèrent en boucle deux tours jumelles cédant à de coups aériens ; de la transformation du web en réseaux sociaux fermés, propriétaires et tendant vers la plus grande surveillance et homogénéisation de flux et de comportements ; enfin, de la déréglementation climatique et économique, avançant à grands pas et d'une planète Terre autour de laquelle les humains n'ont jamais autant échangé, parlé et écrit. C'est l' « erre numérique », propose Yves Citton. Ici aussi "mal" orthographier aide à penser autrement, à (se) déplacer (dans) le sens. Dans un texte intitulé « Subjectivations computationnelles à l'erre numérique »<sup>224</sup>, les lecteurs et les lectrices sont invités à en faire « une occasion d'explorations déroutantes, de computations incomputables, capables d'emporter le technocapitalisme hors des contraintes qu'il impose aujourd'hui à nos subjectivations.<sup>225</sup> ». Voilà sans doute ce que cherchent, ce vers quoi tendent ces quelques cailloux si mal orthographiés ainsi que les lettres de l'alphabet de « *ruffled* ». Une erre combinant clavier et animisme, *reading, righting and rythmetics*, cherche et erreurs, enfin, l'incomputabilité : autrement dit, la vie.

Plus que dans la « folie » (fût-elle renommée « psychose », « autisme » ou « schizophrénie »), c'est vers l'horizon d'une subjectivation *artistique* que pointe cette fuite du computationnel, loin du massif homogénéisateur de l'infrastructure commune, vers un erratisme qui demande toujours d'être réapproprié par un effort de pensée curieux d'altérité et de singularisation.<sup>226</sup>

Cet erratisme va de pair avec l'érotisme dans le sens que lui donne Donna Haraway dans son Manifeste du début du nouveau millénaire qui fait une place à nos compagnons canins (*The Companion Species Manifesto*, Chicago, 2003) à la suite du cyborg (*A Cyborg Manifesto*, San Fransisco, 1985) qui reprenait Marx (*The Communist Manifesto*, Londres 1848) : « être amoureux signifie être présent au monde, en connexion avec d'autres

---

<sup>223</sup> Attesté en 1540, « david » serait le diminutif de l'ancien français *david* voulant dire « outil de menuisier » et provenant du nom propre David, dictionnaire *Le Grand Robert de la langue française*, version en ligne, 2022, consulté le 13.11.2022. En hébreu, le nom provient du mot « *dod* » qui veut dire « bien-aimé ».

<sup>224</sup> « Subjectivations computationnelles à l'erre numérique » est le texte qui introduit le dossier que Citton a dirigé autour des « Subjectivités numériques », *Multitudes* 62, printemps 2016, p. 48-64.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>226</sup> *Ibid.*, *id.*

partenaires porteurs de significations, à différentes échelles, dans toutes les strates du local et du global, au travers des réseaux ramifiés<sup>227</sup> ». Le nécessaire lien entre l'erraticisme de l'un et l'érotisme de l'autre pourrait difficilement être plus tangible. Et, puis, elle ajoute : « mon souhait est d'apprendre à vivre avec ces histoires au fur et à mesure que j'en prends connaissance<sup>228</sup> ». On erre pour devenir et partager le fait qu'on erre, pour mieux faire partie du monde ; on tombe amoureux pour mieux faire partie du monde local et global, pour mieux errer, à plusieurs. On se réveille plongés dans la soupe des données parmi les arbres d'une forêt qui sent bon et qui semble tout à fait naturelle à nos yeux de citadins erratiques amoureux.

---

<sup>227</sup> Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto – Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, *op. cit.*, p. 81, « *To be in love means to be worldly, to be in connection with significant otherness and signifying others, on many scales, in layers of locals and globals, in ramifying webs* ».

<sup>228</sup> Donna Haraway, *ibid.*, p. 90.





## Chapitre 3 [Distractions, écritures, distributions]

Au lieu de dire : fais attention, comme je l'avais cru, elles crient : heureux plongeur.  
Monique Wittig<sup>229</sup>

Il y a des situations où plonger est une meilleure idée que veiller (à rester) sur le bord. C'est que plonger devient une sorte de veille. Les appareillages medio-technologiques connectés, dans et avec lesquels a lieu et croît une grande partie des écritures et des lectures contemporaines, sont bruyants et surchargés d'information. Leur bavardage augmente les injustices et les inégalités sociales, contribue à la dérégulation climatique, propulse de fausses nouvelles dans la serre des réseaux sociaux. Entre messages publicitaires et flux incessants de publications, pratiquement tout est fait pour que notre attention paye les frais d'une industrie gigantesque et d'une idéologie déguisée qui mènent au gouffre tout en fantasmant des décollages thaumaturgiques.

Ce texte avance l'idée qu'une autre expérience (de l'écriture mais pas exclusivement) en ligne et en réseau est possible. Une expérience qui fait confiance à la distraction comme modalité écosophique de l'être attentionné. Entre poésie et distraction, entre écriture et bruit, il existe des liens qu'il faut repenser dans le contexte de la culture numérique et de la crise écologique.

Cette idée est un *a posteriori*. Elle se base sur des relations en cours d'exploration dans un processus d'écriture qui a lieu au plus près de la distraction et de l'errance, entre métaphore et erreur, et, aussi, entre faire des erreurs et faire tout court, ces faire étant perçus comme étroitement liés et, aussi, comme une caractéristique centrale de l'être dans le monde. Du verbe grec ancien « ποιέίν » (faire), un « ποίημα » (poème) veut dire, *stricto sensu*, à mes oreilles franco-grecques modernes, un fait ou, plus précisément, quelque chose qui a été fait (fabriqué, construit, produit). Quelque chose qui n'a pas été créé.

Dans *Bodies of Work*<sup>230</sup>, Kathy Acker n'hésite pas à demander : est-ce que « faire » veut dire « créer » ? « Personne, écrivain ou politicien, n'est plus puissant que le monde : on peut faire, mais on ne crée pas. Seul l'incroyable égotisme qui a résulté de la croyance en la place centrale du phallus aurait pu inventer la notion de créativité »<sup>231</sup>, écrit-elle par ailleurs. « Faire » n'est pas poursuivi des connotations à la fois théologiques et anthropocentriques qui circonscrivent « créer. L'utilisation initiale de celui-ci est en effet en français théologique, puis anthropocentrique. Tout dans « créer » semble au début être une affaire exclusive entre Dieu

---

<sup>229</sup> Monique Wittig, « La Ligne », *Paris-la-politique et autres histoires*, Paris, P.O.L., 1999, P.O.L., 2012 pour la version numérique.

<sup>230</sup> Kathy Acker, *Bodies of Work - Essays*, Londres, New York, Serpent's Tail, 1997, p. 9.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 10.

et l'Homme. « Crier (1119) : « tirer du néant (en parlant de Dieu) » ou créer (1130-40) « produire ce qui n'existait pas (en parlant de l'homme) » sont les deux premiers usages du verbe dans les textes français si on suit le dictionnaire étymologique . De manière plus générale, « créer » se forme à partir de la racine indo-européenne ker- et signifie tout d'abord « croître », « grandir ».

Or, les poèmes de *Surrounded poetry* sont des choses petites et pauvres qui ne souhaitent ni « tirer du néant » ni « produire ce qui n'existait pas ». Dit autrement, ils ne se prétendent ni salvateurs ni à l'image de dieu. Plutôt, ils sont là parce que le monde, plutôt que le néant, existe déjà. Ils viennent à l'existence pour faire, à leur petite échelle, partie du monde, non pas en créant mais en faisant avec ce qui existe. Faire avec l'existant, et, pour trouver comment faire, entrer dans les territoires des métaphores, du langage qui erre, transporte et (ça arrive) transforme. « La Poète déclare : " J'écris des poèmes d'occasion ". Un technicien la gifle. " Les poèmes sont des défilés : il faut qu'avec ta vie tu passes par là." »<sup>232</sup>

C'est que les poèmes sont de modestes affirmations du fait que le monde est indomptable, pluriel et hétérogène, fragile et glissant, bruyant et silencieux à la fois. Les poèmes sont de ce fait. En quoi un poème, ce petit et pauvre fait, aurait-il besoin de la distraction du réseau d'interconnexion mondiale pour être ce qu'il est ? Pour faire ce qu'il fait ? À vrai dire, la réponse à cette question ne peut être générique. Dans *Surrounded poetry*, les poèmes se trouvent « entourés » des contenus du réseau social dans le flux de tumblr.com ainsi que des images « rebloguées » (photographies, gifs, dessins, etc.) sur la page d'accueil du compte. À la fois archivée et éparpillée , la collection comprend en février 2023 plus que 500 postes, images et textes confondus dont environ 450 poèmes, tous captifs de Tumblr. Pourquoi les poèmes restent sur la plateforme malgré leur état de captivité ? Tout d'abord, les conditions pour une expérience d'écriture apparemment paradoxale qui se passe « *in situ* » et en direct (parlant de l'interface et du réseau), tout en restant distraite, est très attirante. Puis, cela rend possible le partage des faits de cette expérience dans un « lieu » bizarre, fruit d'un phénomène aussi récent qu'invasif, celui de l'économie numérique aux contours très peu définis, si ce n'est par une constante instabilité et une très haute concentration de richesses. Enfin, l'état de captivité des poèmes fait que leur autrice se trouve libérée de toute propriété, les poèmes ne lui appartiennent pas, et cela ne manque pas d'attrait non plus.

Si on regarde la chose froidement, *Surrounded poetry* évolue dans un contexte dont elle fait un usage particulier. Les lecteurs et les lectrices des poèmes ne savent pas forcément qu'ils ont été composés entièrement en ligne. On peut, en effet, plutôt penser que ce sont des ajouts et des transports, des copier-coller de mots écrits ailleurs. La lecture, distraite et entourée elle aussi, peut tout aussi bien ne pas prendre en compte cette particularité du processus de fabrication. Et, ce n'est pas grave. Ce qui fait jonction et rencontre entre le

---

<sup>232</sup> Liliane Giraudon, *La Poétesse - Homobiographie*, Paris, P.O.L., 2009, p. 43.

poème fait en ligne et la lecture entreprise en ligne c'est sans doute la distraction. Les deux activités se déroulent dans l'environnement spécifique du flux distrayant et dispersant de la nouvelle économie et de ses réseaux sociaux. Un réseau social n'est d'une certaine manière qu'un concentré codé de distraction. Son design, sa raison d'être et son dessein, est de produire une constante distraction, une démultiplication de l'attention aussi bien qu'un divertissement, à l'intérieur de laquelle on n'arrêtera, si possible, jamais de cliquer. A l'ère des *big data*, on pense faire signe à nos amis et on contribue à ce qui ressemble à l'accumulation de richesse la moins partagée de l'histoire de l'espèce humaine. *Effortlessly, seamlessly* - sans effort, sans peine, nos partenaires intellectuels que sont les différents objets connectés qui nous entourent boivent les informations que nous produisons comme une sève électrique remplie d'éléments lucratifs. Vivant à l'intérieur de ce réseau et de ce raisonnement, *Surrounded poetry* est une poésie parasitaire et parasitée qui ne se produit pas tout à fait «chez elle » mais sur un «sol » hors sol plutôt indifférent à son existence. Par ce choix et ce constat, *Surrounded poetry* souhaite irriter, déranger l'écriture et la lecture dans leurs habitudes attentionnelles et exploiter les divers états que celles-ci peuvent éprouver dans la culture numérique qui pense pouvoir tout ranger en laissant tout flotter dans une permissivité qui est uniquement superficielle.

Aucune de ces explorations n'est conduite selon une volonté préméditée, claire quant à ses orientations et nette quant à ses visées. Elles sont juste nourries par un processus qui pourrait s'appeler errance, suspension volontaire des contrôles, écriture distraite ou même écriture confiante. C'est une sorte de douce fermeture des paupières grâce à laquelle, étrangement, les yeux, les narines et les oreilles commencent à recevoir autre chose. Ils deviennent clavier, stylos, orifices, oracles, vagins et pulpes des doigts.

On pourrait aussi appeler ce processus «heureux plongeon » ; concentration distraite ou distraction attentionnée même si à vrai dire je n'ai pas besoin de faire attention pour rester attentive à ce qui se passe, à ce qui s'écrit. Depuis l'interface du Tumblr, le réseau d'interconnexion mondiale fait attention à ma/notre place, gardant précieusement la trace de chacun de mes/nos mouvements. Il prend soin de délicatement me/nous dicter mes/nos choix et préférences. Il est même continuellement en train de compter et d'archiver mes/nos pas (reblogs, suivis et likes, par-ci par-là). Paradoxalement, cette surveillance, par ailleurs étouffante et inadmissible, me permet d'écrire autrement que sur une feuille de papier ou dans un document de traitement de texte. Elle me sert d'entrée dans un état où, sans savoir comment et pourquoi, cette petite chose, le poème, se fera. Le réseau s'active dans tous les sens, il est là. Étrangement en retrait et grouillant sans répit, il veille, ce qui doit vouloir dire que je peux me permettre de m'absenter pour mieux en faire partie.

Distraite et présente, puisque, *absent-minded* et *multi-task(track!)-minded* à la fois, j'écris grâce à une interface reliant ordinateur personnel et énergie collective. Je me trouve reliée aux méandres opaques reliant de nombreux *data centers* et des myriades de corps

interconnectés : désir / lignes interminables de code minutieusement écrites / ennui / longiformes câbles souterrains-sous-marins / plaisir / saturation / cartes-mères et disques durs bourrés de données / algues / suites finies et non ambiguës d'instructions permettant de résoudre des problèmes et d'escompter des résultats / passe-temps / travail / pêche au filet / réchauffement planétaire & électricité omniprésente.

Réminiscence : encore sous l'effet du repos et des distractions estivales, j'ouvrai, en septembre 2012, un compte sur Tumblr sans y prêter plus d'attention que ça. Quand la fenêtre de dialogue, fidèle aux habitudes des réseaux sociaux, me demanda d'entrer un nom pour que mon compte s'enregistre, je tapai sans réfléchir deux mots venus je ne sais d'où : *Surrounded poetry*. Sur le moment ça a paru comme une évidence mais reste une longue et lente énigme. Pour la résoudre cette énigme, je découvre des choses que j'ignorais ou retrouve des choses que je savais mais sous un autre angle. Par exemple, le rôle des Martiens et de la Dictée (Dictation) dans la poésie de Jack Spicer.

Le 13 juin 1965, cet étrange poète de San Francisco était invité à parler de sa poésie à Vancouver. Pendant ce tout premier voyage à l'étranger, il demanda à son auditoire canadien de se déplacer mentalement en 1918 dans un train traversant les États-Unis et transportant le poète William Butler Yeats et sa femme. Durant ce voyage, des « *spooks* », de petits êtres invisibles, rendirent visite au couple dans leur wagon. Augusta Lady Gregory se dévoua à traduire ce qu'ils disaient à son mari car apparemment il n'était pas sensible à leur présence. Dans la vraie vie, Lady Gregory était propriétaire et programmatrice de théâtre, mais sur le moment elle devint secrétaire – dans son récit, Spicer ne lui fait aucun cadeau – et déploya une écriture automatique au service des *spooks* et de Yeats. Ainsi l'informa-t-elle que les fantômes étaient là et qu'ils souhaitaient s'adresser à lui. Yeats n'en crut pas un mot, mais voulut bien que son épouse leur demande la raison de cette visite ferroviaire.

*What are you here for?*<sup>233</sup>

La réponse arriva de suite et fut claire :

*We're here to give metaphors for your poetry.*<sup>234</sup>

Spicer confia à son auditoire que, depuis William Blake, cet incident signalait la deuxième fois où l'on considérait la poésie comme quelque chose qui venait du dehors plutôt que du dedans. Pour le dire autrement, la poésie y apparaissait comme le fruit d'une distraction

---

<sup>233</sup> Peter Gizzi (dir.), « *Vancouver Lecture 1 Dictation and "A textbook of Poetry"* » dans *The House the Jack Built – The Collected Lectures of Jack Spicer*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1998, p. 5.

<sup>234</sup> *Ibid.*, *id.*

externe, étrange et étrangère plutôt que d'une expression viscérale, authentique et sincère. « *These messages are coming in code, really. You're not getting the precise terms of the source. You're getting the terms that you're forced to work within.* »<sup>235</sup>

Sur le Vieux continent, *this was old news*. Blaise Cendrars avait déjà co-écrit *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, en 1913. Là aussi il s'agissait de dictée. Le poète voyagea et écrit en syntonie avec le rythme du transport ferroviaire, même si, *a priori*, il n'y a aucune archive d'apparition fantomatique. Il y a eu néanmoins la dictée du médium train (et notamment «le broun-roun-roun des roues »), l'amitié de l'électrique Sonia Terk-Delaunay et le très long trajet du Transsibérien avec son son répétitif, qui tonifie et allonge, verticalise le poème.

Métaphore et transport sont le même mot en grec, ancien et moderne : *μεταφορά*. Un train est une métaphore qu'on emprunte pour nous déplacer dans l'espace. Une métaphore est un train qui se meut comme une sauterelle, y compris dans le temps. L'appareillage médico-technologique moderne est une perpétuelle question de transport(s), de sauts et de métaphores, spatiales et temporelles. Mais de quoi sont faites les métaphores et, partant, les poèmes ? Cette question trouve peut-être une réponse dans le poème de Anne Carson, intitulé « *Essai sur ce que je pense d'à peu près tout* »<sup>236</sup>. Carson y développe une théorie de la métaphore et de l'erreur. Elle dit :

*Plusieurs personnes dont Aristote pensent l'erreur  
un événement mental intéressant et de valeur.*

*Selon le philosophe grec*

*[...] il y a 3 sortes de mots.*

*Les étranges, les ordinaires et les métaphoriques.*

*«Les mots étranges ne font que nous déconcerter ;  
les mots ordinaires transmettent ce qu'on sait déjà*

;

*c'est de la métaphore que l'on pourra tenir  
quelque chose de nouveau & de frais. »  
(Rhétorique, 1410b10-13)*

*En quoi consiste la fraîcheur de la métaphore ?  
Aristote dit que la métaphore fait faire à l'esprit  
l'expérience de soi-même  
en l'acte de commettre une erreur.*

Cette erreur, Anne Carson nous dit qu'Aristote l'imagine arriver comme sur une surface

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>236</sup> Anne Carson, « *Essay on What I Think About Most* », *Men in the Off Hours*, New York, Vintage Contemporaries, 2000, p. 41-44.

*[...] plane  
de langage ordinaire  
quand soudain  
cette surface casse ou se complique.  
L'inattendu émerge.*

Au début ça paraît bizarre, contradictoire ou erroné. Puis, ça fait sens. On voit qu'on s'est trompé, et c'est une tromperie ravissante.

*De vraies erreurs de la métaphore une leçon peut être apprise.*

*Non seulement que les choses peuvent être autres que leur apparence,  
et que nous nous méprenons à leur égard,  
mais que de telles erreurs sont précieuses.  
Attendez, dit Aristote,  
il y a beaucoup à voir et à sentir ici.  
Les métaphores apprennent à l'esprit*

*à prendre plaisir à l'erreur  
et à apprendre  
de la juxtaposition de ce qui est et de ce qui n'est pas le cas.*

Apprentissage fragmentaire, chemin faisant entre *facta* et *ficta* car

*[...] ce en quoi on s'engage quand on fait de la poésie c'est l'erreur,  
La création obstinée de l'erreur,  
La pause bien pesée et la compilation des erreurs  
desquelles peut surgir  
l'inattendu.*

Pourquoi est-ce que cela est si important ? Pourquoi ça nous intéresse et concerne tant ? Parce que ça sert à

*[...] éveiller  
le fait.  
Le fait pour les humains est l'imperfection.*

Mais le but assigné par les humains aux machines modernes (des sciences et des techniques depuis le XVIIe siècle) c'est la perfection. L'écriture et la dictée du dehors détiennent une importance particulière dans le contexte qui est le nôtre aujourd'hui, celui du Capitalocène, du néo-libéralisme et de la culture/surveillance numérique. Le poète n'est plus « une belle machine en mouvement émotionnel perpétuel », disait Spicer le soir du 13 juin 1965 à son public. Les *spooks* de Yeats, ou plutôt de l'écriture automatique de Lady Gregory, montrent, il est vrai, une autre provenance possible pour le poème. Une provenance mobile et médiée, qui a partie liée autant avec le médium train (dans lequel le transport, la métaphore

et l'écriture ont lieu) qu'avec une ambiance plus générale de la modernité dont le train a été un des principaux emblèmes. Tout comme aujourd'hui le bruit essentiel des transmissions en tout genre, le bavardage incessant de l'Internet des objets, l'instable promesse de la distraction sont autant d'éléments pour repenser le monde et l'écriture en termes contemporains.

Il s'agit, bien sûr, d'une distraction dont l'antonyme ne serait ni concentration ni attention. La distraction serait surtout ce qui permet la dictée, c'est-à-dire ce qui ouvre à l'écoute d'un ailleurs où le langage dominant n'a pas de prise, qui ouvre donc à l'erreur comme errance, et, de là, à une manière d'être attentionnée et distraite à la fois. Les êtres humains savent de plus en plus qu'ils savent de moins en moins. Peut-être commencent-ils à sentir qu'ils peuvent savoir par distraction plutôt que par attention. Que c'est leur arme, et leur fait, car la distraction est imparfaite comme elles et eux le sont aussi. La distraction c'est la promesse de métaphores et d'erreurs, « le fait de notre imperfection ».





## Chapitre 4 [Trains, spooks, words and fertilizers]

Vers la fin de sa conférence à Vancouver, Spicer hackait la réponse des fantômes. Plutôt que de dire à Lady Gregory « *We're here to give metaphors for your poetry* », les *spooks* auraient plutôt pu dire, avançait-il, « *we have come to bring fertilizer for your fields* ». Nous sommes ici pour apporter du fertilisant pour tes champs. Pas un pesticide, pas de glyphosate mais un fertilisant. Pas du *reddit* mais de l'eau, de l'air, de la nourriture et de la terre. Engrais, compost et amendements. Si le dehors se trouve compromis, soumis à des calculs méticuleux, la dictée ne vient plus de lui. Doit-elle pour autant disparaître ? Non. Il y a un autre espace-temps qui veut de notre distraction attentionnée. Ni dehors ni dedans, milieu. La dictée viendrait du milieu. Milieu végétal, minéral animal, milieu minéral, milieu digital (pulpes et poulpes, etc.). Milieu abîmé, milieu qui pousse, milieu malmené. Feuilleté de vies complexe que lentement nous réapprenons à percevoir et à recevoir grâce à la catastrophe climatique et aussi grâce au dispositif médio-technologique compliqué qu'est Internet, grossi par un nombre vertigineusement croissant d'appareils et d'objets connectés à son labyrinthe sinueux. Entre métaphore, erreur et sortie de secours, nos appareillages connectés, plusieurs par personnes dans de nombreuses régions sur la planète - paradoxalement et malgré eux - nous permettent d'apprendre à "réseauter" avec ce qui n'est ni machine ni humain. Et, il faudra espérer que les plantes, les minéraux et les animaux accepteront de nous apprendre comment refaire monde, un monde qu'ils approuvent et dont ils souhaitent faire partie pleinement. Pour que la dictée et la poésie, pour que le faire écosophique, aient lieu, il ne suffit pas de rester distraits et ébahis sur internet ou dans l'écriture. Aucun réseau social, aucune plate-forme numérique ne pourra faire le nécessaire peu importe le nombre ou la force de poèmes écrits et publiés. Cependant, prendre les ramifications distrayantes qu'on y subit et les élargir/déplacer pour nous distribuer non plus dans les réseaux médio-technologiques mais dans le feuilleté épais et complexe de vies non-exclusivement-humaines, non pas pour aller sur Mars mais pour vivre et travailler avec la planète en souffrance où nous résidons en (causant de la) souffrance, vaut la peine d'être éprouvé. Contrairement à ce qu'on ressent comme nécessaire concernant les forêts et tous les êtres vivants vibrants, dans le milieu techno-logique, tout est éphémère et voué au remplacement à l'instar de nos téléphones portables, de nos ordinateurs, de leurs câbles et connectiques. L'histoire de ces changements rapides successifs présente un intérêt particulier. Surtout que l'écriture de cette histoire est en train de se faire. Il s'agit néanmoins d'une techno-logie qui accompagne et forge l'espèce humaine depuis très longtemps, même si elle peut être aussi longue ou aussi courte que la

personne qui la conte le souhaite. Si on ne veut pas aller aussi loin que la première technologie qui de manière définitive extériorise l'être humain par rapport à lui-même, à savoir l'écriture, on peut par exemple situer les débuts de la culture techno-logique aux alentours marins de cette minuscule île grecque située au sud-est du Péloponnèse où en 1900 on a découvert ce qui est dorénavant connu comme la Machine d'Anticythère, du nom de l'île. Il s'agit d'un calculateur analogique dont l'objet d'étude et de mesure était le mouvement des astres et les éclipses solaires et lunaires. Mais, si on ne souhaite pas s'éloigner autant et se perdre dans les années d'avant Jésus Christ, on peut plutôt commencer avec les Lumières, et la société moderne, que son logocentrisme met en marche - et en branle, en Europe. Et si on désire raccourcir davantage, le récit peut prendre son départ au dix-neuvième siècle où il y a de nombreuses choses que l'on reconnaît plus volontiers comme faisant partie du monde technique et scientifique : la machine analytique de Charles Babbage en 1834<sup>237</sup>, la naissance de la photographie en 1839 et la loi du contraste simultané des couleurs de Chevreul, la vapeur, le train, la chronophotographie, les appareils photographiques, qui à partir de 1880 deviennent abordables et portables, la stéréoscopie, les rayons X et, aussi, la radiographie et le cinématographe en 1896, et, enfin, la psychanalyse et la psychiatrie expérimentale.

Cette suite d'inventions s'inscrit dans un nouveau type d'ambiance, celle des villes graduellement mais sûrement s'illuminant par l'installation du réseau électrique. C'est l'électricité, en effet, l'invention primordiale qui va édicter un degré de transformation inédit. La Fée Électricité, tant célébrée et admirée comme une déesse fascinante au tournant du dix-neuvième siècle, est la clef d'une nouvelle relation au temps, à l'espace, au rythme et, par ce biais, à la compréhension même de la vie. Elle permet, ou plutôt elle impose, un nouveau rapport entre les corps humains et le reste des choses vivantes. Ce rapport passera désormais notamment par l'intensité, par l'efficacité et par la vitesse de son existence sociale. La lenteur et la distance graduellement disparaîtront et cela laissera pour la première fois apparaître quelque chose qui va dominer le siècle qui vient : le processus de formation des choses, qui devient de plus en plus visible, repérable, mesurable comme l'a pointé Marshall McLuhan dans son livre principal<sup>238</sup>. On commence à percevoir le processus, les étapes, la manière dont les choses se font. La façon dont marchent les choses devient de plus en plus perceptible et tangible. L'électricité est entre autres une question de perception et de forme. Mais si l'électricité est depuis devenue banale et presque invisible – sauf en cas de panne, bien sûr, et dernièrement à cause de son coût – la culture numérique, plus encore qu'avec la généralisation urbaine d'un ensemble de technologies telles que le réseau électrique et des

---

<sup>237</sup> Selon George Caffentzis, *Letters of Blood and Fire – Work, Machines and the Crisis of Capitalism*, Oakland (CA), PM Press, coll. « *Common Notions* », 2013, p.196, avec l'invention de sa Machine Analytique, Charles Babbage devance Alan Turing d'un siècle dans la théorisation de la machine universelle. La théorie des ordinateurs précède en fait la technologie de la vapeur. Le principe de fonctionnement du dispositif de Babbage se rapproche des ordinateurs modernes.

<sup>238</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media – The Extensions of Man*, op. cit, chapitre « *Automation: Learning a Living* ».

télécommunications comme le télégraphe, le téléphone, etc., c'est avec la deuxième guerre mondiale qu'elle prend vraiment son ampleur et son essor. Avant la guerre, Alan Turing imagine et écrit une machine de papier, sa machine Universelle, la Machine de Turing qui est un modèle pour l'ordinateur tel qu'on le connaît encore aujourd'hui. Puis, à la fin de la guerre, Vanevar Bush écrit un texte qui invente une autre machine, le Memex, et partant les hyperliens, la base de données qu'on peut alimenter en temps réel et l'interface utilisateur. En plein milieu du siècle dernier, c'est la naissance de cette hybridation des savoirs et des frontières entre les disciplines scientifiques que deviendra la cybernétique. La décennie d'après, dans les années 50, John Whitney fait ses premières expérimentations sur le son et la lumière à l'aide d'un ordinateur, initialement analogique. En 1968 il devient, entre autres, évident que les artistes ont découvert le médium de l'ordinateur, aussi bien à Paris qu'à Zagreb, en Angleterre, et ailleurs.<sup>239</sup>

Si tout cela paraît encore trop vieux et lointain, il est possible d'avancer davantage encore le point de départ de la culture numérique, en le situant en quelque chose de beaucoup plus proche et familier : l'arrivée de l'Interface Graphique Utilisateur et des ordinateurs personnels, la même année que *Blade Runner* de Ridley Scott arrivait dans les salles de cinéma ou la même année que Mike Kelley se faisait remarquer pour sa performance-installation intitulée *Monkey Island*<sup>240</sup>.

Sinon, il y aurait toujours la possibilité de marquer ce début au moment de la mise à disposition générale, dans un cadre qui n'est plus militaire, de l'Internet, le réseau d'interconnexion mondial qu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle on appelait joyeusement le World Wide Web et de manière encore plus envoûtante, si ce n'est mystérieuse, le Cyberspace. Une autre possibilité serait de déplacer le début de la culture numérique au XXI<sup>e</sup> siècle, en 2002, par exemple, aux débuts du Web 2.0, avec ses plateformes multi-utilisateurs et les tous premiers smartphones. Une autre possibilité encore ce serait de commencer par la fin de la culture numérique, par la fin de ses promesses de libre circulation de biens culturels et de partage généralisé. Commençons donc par la fin avec l'élection de Donald Trump à la Présidence des États-Unis en 2016 ou avec la propagation ultra-rapide du Covid 19 entre fin 2019 et début 2020. Le stade actuel de la modernité on peut, certes, l'appeler de mille manières différentes (Postmodernité, Hypermodernité, Amodernité, Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, etc.), il n'en reste pas moins que c'est surtout une histoire d'intensification de choix et de principes ayant été mise en place il y a déjà longtemps, au moins depuis les premières colonies européennes<sup>241</sup>. Cependant entre l'actuelle guerre européenne ; la montée des fascismes

---

<sup>239</sup> Cf. M. Rosen (dir.), *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art : New tendencies and Bit International 1961-1973*, Karlsruhe, Cambridge, Londres, ZKM et MIT Press, 2011.

<sup>240</sup> Réalisée à la Galerie *Metro Pictures* en 1982.

<sup>241</sup> Heather Davis, Zoe Todd, « *On the Importance of a Date, or Decolonizing the Anthropocene* », *ACME – An International Journal for Critical Geographies*, op. cit

dans le monde occidental ; l'apparente extinction de la culture communale, réinventée par les communautés de logiciels libres, au profit de l'open source entrepreneurial ; l'extinction de plus en plus d'espèces végétales et animales, d'oiseaux et d'insectes ; le jour du dépassement de la Terre, qui était le 28 juillet pour l'année 2022 et qui représente un modèle contesté mais éloquent ; le nombre de catastrophes naturelles que subissent des écosystèmes entiers autour de la planète, etc. etc., on ne sait même plus comment faire pour trouver une seconde partie à cette longue phrase qui pourrait juste continuer à énumérer ce qui ne tourne pas rond sur Terre actuellement.

Dans ce même monde si difficile à imaginer équitable et heureux, une partie croissante de l'espèce humaine vit, travaille, joue, mange, boit, achète des biens et des services, fait des expériences érotiques, voyage et meurt avec l'Internet. Ce fait, qui date d'à peine plus que deux décennies, est décrit et perçu de plusieurs manières souvent très opposées quant à la visée, l'utilité, le malaise ou les injustices que cette situation très nouvelle engendre. Nombreuses sont les raisons de critiquer sévèrement ce qui se passe en ligne, que ce soient les effets que cela a sur la vie des tous les jours, sur les conditions de travail, sur les relations interpersonnelles, etc.<sup>242</sup>. Cependant, derrière cette armada de situations problématiques et de tendances de plus en plus menaçantes pour la justice et les communs, toutes ces expériences constituent un apprentissage en matière d'extension, de distribution, d'errance, de prolongement, d'empathie et de déplacement dans l'espace et dans le temps. C'est cela qu'Internet donne à l'espèce humaine en dépit des intentions des entreprises qui le gèrent : le rêve matérialisé d'un réseau de connexion et de partage, de sororité et de solidarité qui peut continuer à prendre de l'ampleur, doit même le faire, en dépit de l'idéologie californienne, désormais globale<sup>243</sup>. Aujourd'hui, l'Internet est possiblement encore, par petites zones, une base de « luxe communal », de bonheur pour tout le monde<sup>244</sup>.

L'Internet est, malgré lui et à l'encontre de l'idéologie d'abord militaire lors de la guerre froide, puis entrepreneuriale, lors de la création successive des GAFAM, qui le traverse tout entier, une forêt méconnaissable et souvent irrespirable, mais qui, involontairement, nous apprend à devenir forêt à notre tour : mycélium et verres de terre, feuilles mortes et biches, traces et promeneuses. Cette force qui dépasse la culture numérique tout en la qualifiant est notre véritable chance pour sortir du monde désenchanté. Les galets-poèmes et les poèmes-

---

<sup>242</sup> Une part de ces questions a été abordée dans la recherche commanditée par le pôle de recherche de la Cité du Design entre 2014 et 2016 : Madeleine Aktypi, *Bog data – le travail en mutation – mêmes, différents et écologie*, op. cit.

<sup>243</sup> Richard Barbrook et Andy Cameron, *The Internet Revolution - From Dot-com capitalism to Cybernetic Communism*, Amsterdam, Network Notebooks, 2015. Le livre montre que la politique de la Silicon Valley, fondée sur une série de mythes utiles qui servent à préserver son image selon un amalgame historique apparemment convaincant, sert de laboratoire d'innovation pour le capitalisme.

<sup>244</sup> Kristin Ross, op. cit, p. 51 : « Le comité concourra à notre régénération, à l'inauguration du luxe communal et aux splendeurs de l'avenir et à la République Universelle » (Manifeste de la Fédération des artistes, avril 1871).

galets, comment peuvent-ils participer à ce devenir forêt qui pousse sous nos plantes de pied et au cœur de nos aisselles, libérant nos yeux et nos poignets ?

Réponse n°1 : Ils ne le peuvent pas vraiment. Et c'est en cela que réside leur force. Ils ne promettent rien. Leur travail est politique sans promesse, esthétique avec tous les sens du corps et du terme. Dans le sens du poil ? Non. Dans le poil du sens ? Oui, c'est plutôt cela, quelque chose comme cela. Chaque petit fait, chaque petit poème dit : le monde est hirsute, arrêtons de le coiffer, y en a marre de vouloir lui refaire encore et encore une raie toute droite toute propre, pile sur le côté. Ça pousse, ça bourgeonne, ça résiste au shampooing, ça casse le peigne, ça encombre la brosse : tant mieux. En fait, c'est surtout en ce murmure amusé qui dit « tant mieux » que transparait une attitude qui paraît vitale. C'est une attitude qui n'est pas marchande, qui résiste à la société de consommation et de l'entreprise, qui se montre indifférente aux biens imposés comme biens et cherche autre chose. Dans un jardin tout pousse par le milieu, tout peut pousser de travers, c'est la vie et c'est l'accueil, l'acceptation de la vie ébouriffée qui est la nôtre qui compte et qui donne l'énergie qu'il faut pour faire face.

Réponse n°2 : cette question ne peut se poser que dans un cadre colonial et post-dix-septième siècle européen. Chez les peuples oraux, chez les peuples indigènes ou dans l'Europe médiévale, les mots mettent en relation, fabriquent ce que le monde occidental ou occidentalisé appelle des histoires, des poèmes, des incantations et qui, pour elles et eux, sont souvent une seule et même chose, jouant un rôle qui positionne d'emblée les êtres vivants et vibrants les uns parmi les autres dans le monde. Cela fait partie du rapport primordial à l'écorce terrestre qui maintient tout en vie.

En fait, il n'y a que « *stupid white man* »<sup>245</sup> qui est incapable de considérer ensemble parler et faire, poésie et monde, poésie et luttes, faire des poèmes *et* être dans *et* avec le monde, être dans *et* avec les luttes avec amour. Dans l'histoire de la poésie occidentale, il y a quelques rares légendes de poètes qui, comme Lord Byron, prennent les armes, tout en continuant à faire des poèmes. Mais cela apparaît comme une occurrence presque bizarre et, pour sûr, peu ordinaire. Le monde des lettres et le monde tout court ont été séparés, d'un côté, la plume, de l'autre, les armes, une balance qui s'affole à ne pas trouver d'équilibre ou d'équivalence entre les deux.

C'est pourtant une pratique vitale, et normale, pour les féministes, pour Assata Shakur<sup>246</sup>, June Jordan<sup>247</sup> ou Rachel Levitsky<sup>248</sup> que de mélanger poèmes, luttes, essais,

---

<sup>245</sup> Jim Jarmusch, *Dead Man*, film noir et blanc, 1995.

<sup>246</sup> L'autobiographie d'Assata Shakur (1998) est un document incontournable sur le racisme opprimant états-unien. Le texte mélange pensée activiste, autothéorie et poèmes. Assata Shakur, *Cases Rebelles* (trad.), Ramata Dieng, Patisse Khan-Cullors (préf.), *Assata – Une autobiographie*, Nantes, Premiers Matins de Novembre, 2018.

<sup>247</sup> June Jordan (Harlem, 1936 – Berkeley, 2002), poétesse activiste noire qui utilise la black language avec une force incomparable dans ses poèmes – revendications. <https://www.youtube.com/watch?v=FX4cDezit7I>

<sup>248</sup> Rachel Levitsky, fondatrice du réseau d'avant-garde féministe Belladonna\* Collaborative. Cf. *The Story of My Accident is Ours*, New York, Futurepoem Books, 2013, [https://www.futurepoem.com/files/books/levitsky\\_storyofmyaccident\\_digital2020.pdf](https://www.futurepoem.com/files/books/levitsky_storyofmyaccident_digital2020.pdf)

réunions, manifestations, méditations collectives et d'autres manières encore de faire face, de vivre et de résister à plusieurs. Non seulement ce ne sont pas des expériences contradictoires, mais elles se tissent ensemble et ont besoin les unes des autres pour exister et avancer. Par exemple, cela ne paraît ni antinomique ni étrange quand on lit les poèmes des indigènes des Amériques et des Inuits qui savent que faire partie du monde, utiliser les plantes et utiliser les mots c'est la même chose. Cela paraît même central quand on entend parler les indigènes activistes contemporains telles Melina Laboucan-Massimo<sup>249</sup>, Rosemary Kuptana<sup>250</sup>, Vanessa Watts<sup>251</sup>, Ailton Krenak et bien d'autres. Par ailleurs, le travail que demandent et permettent l'écriture inclusive et l'écriture épïcène, les langages et les écritures non-binaires, participe à cette même idée que travailler sur comment parler, lutter, lire et écrire non seulement n'est pas antinomique, mais fait partie intégrante de choses fondamentales pour arriver à vivre une vie meilleure. Le féminisme est l'occasion et le moteur pour confronter le langage en tant que structuration administrative patriarcale, une structure complice du *statu quo* qui agit à la fois comme support de l'oppression et comme moyen de sa dissimulation. Les transféminismes décoloniaux se battent pour démasquer cet état de choses qui restait invisibilisé jusqu'à l'arrivée des mouvements décoloniaux et des recherches qu'ils ont déclenchées. L'art et l'écriture féministes fabriquent de nouveaux imaginaires et de nouveaux langages, fabriquent de nouvelles – ou peut-être de très anciennes – énergies ainsi que de nouveaux usages et de nouvelles tonalités pour ces langages et imaginaires, pour penser et habiter différemment, pour dire des choses qui jusqu'alors étaient impensables ou indicibles, par-delà les différences de genre, de classe, d'espèce et de race, à l'encontre des classes dominantes et de leurs systèmes de standardisation et d'équivalence. Le poème maya qui suit, transcrit par l'ethnologue et poète Jerome Rothenberg, transmet peut-être quelque chose de la magie et de la puissance, de l'amour et de l'acceptation de la vie qui est actif au cœur des approches intersectionnelles activistes et poétiques.

### **Conversations in Mayan**

(by Alonzo Gonzales Mo)

I'm going to bring you something,  
I want to talk in Mayan like this.  
When I'm done, I'll translate into Spanish  
and English.  
To do all of this, you have to write each line on the paper,  
Just as I'm telling you right now.  
There are things I'm going to talk with you about that are large  
There are things I'm going to talk with you about that are small,  
There are things strange;

---

<sup>249</sup> <https://sacredearth.solar/melina>

<sup>250</sup> <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/rosemarie-kuptana>

<sup>251</sup> <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/19145>

there are things regular.  
Maybe a small story can be put onto paper like this,  
that's good.  
or if a small story can't be pulled out, then that's fine too.  
That's how it will be.  
Perhaps you'll have to write twenty pages for just one thing;  
you'll have to dot it.  
Just the same, if you have to write one page about something,  
that's what I'll bring you too.  
I want to bring you a lot of things in Mayan.  
I want to see how the words come out,  
I want to learn how the words go.  
I want to understand how they are sent around the world.

Vouloir comprendre les envois des mots autour du monde est, bien sûr, une question de moyens de transport. Mais celle-ci se pose et vit par-delà les avions, les trains ou les voitures. C'est une question que le parleur du poème adresse non seulement à Rothenberg qui traduit les mots dits dans l'air en des mots imprimés sur du papier, mais aussi au milieu. Ensemble, ils écrivent au milieu, un milieu qui est fait de choses vivantes et mortes, d'êtres vivants et vibrants, et de

#### **Mots magiques**

Inuit (d'après Nalungiac)

Au temps le plus reculé,  
quand et les personnes et les animaux vivaient sur terre,  
une personne pouvait devenir un animal si elle le voulait  
et un animal pouvait devenir un être humain.  
Parfois c'étaient des gens  
et parfois des animaux  
il n'y avait pas de différence.  
Tout le monde parlait la même langue.  
C'était le temps où les mots étaient comme de la magie.  
Le cerveau humain avait des pouvoirs mystérieux.  
Un mot dit par hasard  
pouvait avoir des effets puissants.  
Soudain il devenait vivant  
et ce que les gens voulaient qu'il arrive arrivait —  
tout ce que tu avais à faire c'était de le dire.  
Personne ne pouvait l'expliquer : C'était ainsi.<sup>252</sup>

---

<sup>252</sup> Jerome Rothenberg, *Shaking the Pumpkin – Traditional Poetry of the Indian North Americas – Revised Edition*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1986, p. 41.





## Chapitre 5 [Écrire au milieu]

Quand j'écris au milieu,  
je n'utilise pas d'os,  
je n'utilise pas de coquillages,  
pas d'argile, pas de bronzes,  
pas de pierre,  
de papyrus, de parchemin,  
de bambou, de soie, de bois,  
de pinceaux, de plumes ou de l'encre<sup>253</sup>,

j'écris sur un clavier, multipliant  
les dépôts de traces digitales grasses  
et de poussière sèche ;  
je me trouve maintes fois interrompue  
par le téléphone portable  
par les mails et notifications qui arrivent  
sur l'ordinateur contre lequel tapent mes doigts ;  
j'entends les voitures et je regarde les plantes qui poussent  
sur le bureau et dehors  
les arbres au fil des saisons  
qui existent encore et se succèdent les unes aux autres.

On est actuellement en automne,  
les verts des feuilles sont chaque jour un peu plus  
remplacés par des rouges,  
des jaunes, des marrons,  
et par des branches chauves  
qui paraissent  
trop nues,  
trop fines,  
et qui s'escriment  
pacifiquement  
aux guises des vents  
qui soufflent fort.

---

<sup>253</sup> Reprise d'une liste de supports et outils d'écriture historiques énumérés par Lydia H. Liu, « Writing », W. J. T. Mitchell, Mark B. N. Hansen (dir.), *Critical Terms for Media Studies*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010, livre électronique.

Quand j'écris au milieu,  
je négocie et je converse avec les langues  
que je parle et qui me parlent ; je me tais  
pour entendre des sons et des langues  
que je ne parle pas, mais qui bruissent dans  
celles que je parle (oiseaux, vent, télévision,  
Internet, villes et forêts que je fréquente ou traverse) ;

une image ou plutôt tout  
un bloc imaginaire, qui accompagne le mot « milieu »,  
s'installe dans l'atelier et repousse les murs ;  
les murs deviennent arrondis au niveau des angles, ils s'étirent, le  
plafond lentement s'éloigne ;  
quelque chose transparait et s'incorpore,  
on fait corps,  
qui est là ?  
en tout cas je ne suis pas seul-e ~

Écrire au milieu est un acte,  
est un acte mais aussi un état continu,  
une prédisposition et, aussi,  
une sorte de condensé  
de plaisir,  
de colère  
et  
d'espoir  
(*the thing with feathers*<sup>254</sup>),  
un ensemble  
de coups de poing  
imaginaires contre les inimaginables,  
comme on les appelle souvent,  
catastrophes  
que réserve à l'espèce humaine le XXI<sup>e</sup> siècle  
ou des catastrophes que préservent les oligarques humains au XXI<sup>e</sup>  
siècle. Elles sont, cependant, depuis longtemps  
imaginables, prévisibles,  
annoncées et en train d'arriver,

---

<sup>254</sup> Emily Dickinson, "Hope is the thing with feathers" (-314), pour lire le poème en entier, lien vers le site de la Poetry Foundation : <https://www.poetryfoundation.org/poems/42889/hope-is-the-thing-with-feathers-314>

ces catastrophes  
au sein d'un  
ensemble étendu de  
sociétés dites développées,  
qui demeure  
— la COP 26 vient de se clore quand j'écris ces lignes—,  
dans le déni le plus têtu  
et dans l'indifférence la plus cynique.

Écrire au milieu arrive  
par le français,  
je ne l'ai pas pensé en grec  
je ne l'ai pas pensé en anglais  
je ne l'aurais pensé qu'en français.

Le site officiel des thèses.fr demande  
une traduction  
du titre en anglais et  
j'ai maladroitement marqué :

*writing in/to the middle*  
*puis, j'ai changé j'ai mis milieu*

et en grec j'aurais écrit :

*γράφοντας στο μέσο*

ce qui est, à chaque fois,  
à la fois proche  
et sémantiquement  
et sensiblement différent.

*Στο μέσο* veut dire *au milieu*, à distance équidistante.

Il est plus proche du mot  
français *moyen*  
ou de l'anglais *means*  
dans des phrases comme  
« le but justifie les moyens »  
ou moyens des transports,  
« a means to an end »  
ou « *means of transportation* ».

Dans sa traduction grecque,  
la phrase fait référence à un « moyen »  
de façon très générique, et  
implique une adresse vers ce « moyen »,  
mais elle ne se réfère pas à un lieu

ni n'indique clairement un lieu,  
encore moins un milieu.  
Cependant *μέσο* est plus proche de *milieu*  
que *περιβάλλον*,  
qui est le mot pour dire *environnement*  
et qui signifie littéralement ce qui environne,  
ou encore ce qui entoure,  
ce qui enveloppe, ce qui encercle.  
Non seulement « milieu » et « environnement »  
ne veulent pas dire la même chose,  
impliquant plutôt des approches opposées  
du problème écologique,  
—sachant que problème, *πρόβλημα*,  
provient de *προβολή*, projection,  
le problème écologique est donc une projection,  
un projeté écologique, quelque chose qui a à voir avec le futur—,  
mais *μέσο* et *milieu* ont plus en commun  
qu'on n'aurait pu le penser de prime abord.  
Grâce aux écrits de John Durham Peters<sup>255</sup>,  
cette intuition est devenue  
pensée  
consciente,  
argumentée.  
Peters rappelle comment,  
au XIX<sup>e</sup> siècle et en anglais, un *medium* est,  
tout d'abord, l'air, l'eau, le feu, la terre.

« Ce qui pense, c'est l'humain, plus l'ordinateur, plus  
l'environnement », dit Bateson, dans son « écologie de l'esprit »<sup>256</sup>,  
mais tout l'air, et l'eau, la terre et le feu pensaient avant l'apparition  
des humains et la fabrication des ordinateurs.

Dans la phrase « écrire au milieu »,  
si le mot « milieu » agit  
comme un vecteur  
d'ambiguïté,  
il est en même temps suffisamment précis pour présenter une  
situation.

Le mot « milieu » indique en effet à la fois  
un point médian  
et un espace sphérique ;  
un entourage et un biotope.

Écrire « au » milieu permet de lire

---

<sup>255</sup> John Durham Peters, *The Marvellous Clouds - Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 2015.

<sup>256</sup> Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, Northvale, New Jersey, Londres, Jason Aranson inc., 1972 et 1987, p.323.

à la fois un complément de lieu  
et un complément d'adresse.

Où mon corps est-il situé pendant que j'écris ?  
Et, cet acte d'écrire, pour qui,  
à destination de qui et de quoi,  
a-t-il lieu ?

Un complément de lieu  
et un complément d'adresse.  
Passant d'une langue à l'autre,  
on peut parfois trouver  
comment dire ce qui compte<sup>257</sup>.

En 1942,  
dans son essai "*Milieu and Ambiance:  
An Essay in Historical Semantics*"<sup>258</sup>,  
Leo Spitzer, théoricien de la littérature,  
romaniste et hispaniste,  
a, par exemple, recours à pas moins que  
cinq langues ainsi qu'à diverses époques  
pour explorer ce que  
les mots  
milieu  
&  
ambiance  
peuvent  
abriter comme sens.

Et, au milieu du siècle dernier,  
Georges Canguilhem commence  
son texte « Le vivant et son milieu »<sup>259</sup>  
en affirmant que « la notion de milieu est en train  
de devenir un mode universel et obligatoire de la saisie  
de l'existence et de l'expérience des êtres vivants »<sup>260</sup>,  
et que ceci est vrai à un tel point  
qu'« on pourrait presque parler de sa constitution comme catégorie  
de la pensée contemporaine »<sup>261</sup>.

Les deux textes exposent des historiques de différents usages du  
mot en Europe depuis l'an 1800 pour celui de Canguilhem et depuis  
l'Antiquité pour celui de Spitzer.

---

<sup>257</sup> Cf. le Branchage Trans\*langues.

<sup>258</sup> Leo Spitzer, « Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics », *Philosophy and Phenomenological Research – A Quarterly Journal*, Vol. III, n°1, Rhode Island, septembre 1942.

<sup>259</sup> Georges Canguilhem, *La Connaissance de la vie*, Librairie Hachette, Paris, 1952, p. 160-193.

<sup>260</sup> *op. cit.*, p. 160.

<sup>261</sup> *Ibid.*, *id.*

Apparemment,  
et étonnamment,  
dans la deuxième partie du XVIII<sup>e</sup> siècle,  
c'est à travers la mécanique  
que le mot « milieu » arrive  
à la biologie. Plus précisément,  
c'est Lamarck qui l'y introduit,  
en faisant le choix de l'employer uniquement au pluriel.  
Quant au premier écrivain à le faire entrer dans les choses littéraires,  
c'est Honoré de Balzac.  
Le mot apparaît dans la préface de la *Comédie humaine*<sup>262</sup>.  
Taine en fait usage aussi,  
en présentant  
la race (*sic*), le moment et le milieu  
comme  
les trois principes  
analytiques de l'histoire.

Les mécaniciens français du XVIII<sup>e</sup> siècle ont traduit  
par *milieu* « ce que Newton entendait par *fluide* »<sup>263</sup>,  
et qui n'était autre que l'éther.  
Le principal problème qu'ils essayaient  
de résoudre à l'époque était  
l'action à distance.  
Avant eux, chez Descartes,  
une seule action était possible,  
explique Canguilhem, c'était le choc,  
l'action via le contact.

Dans un monde sans actions invisibles,  
la notion de milieu n'a pas de place,  
et c'est le cas dans la physique cartésienne.  
Newton, en revanche,  
cherchait justement à comprendre  
comment une action pouvait avoir lieu sans contact.  
Il parlait de « fluide véhicule de l'action »  
et l'éther lumineux  
était exactement cela à ses yeux.  
Le fluide était l'intermédiaire entre deux  
corps entrant en interaction,  
autrement dit : leur milieu.  
« En tant qu'il pénètre tous ces corps,

---

<sup>262</sup> On y lit « L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les Espèces Zoologiques résultent de ces différences. » ou bien « La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ? », Honoré de Balzac, « Avant-Propos », *La Comédie humaine*, éd. Furne, volume 1, 1842, édition critique en ligne (Collaboration entre le Groupe International des recherches Balzaciennes et la Maison de Balzac et le groupe ARTFL de l'Université de Chicago). <https://www.maisondebalzac.paris.fr/vocabulaire/furne/protocole.htm>

<sup>263</sup> Canguilhem, *op. cit.*, p. 161.

ces corps sont situés au milieu de lui »<sup>264</sup>.  
Selon la physique des forces centrales de Newton  
« c'est parce qu'il y a des centres de forces (...)  
qu'on peut parler d'un milieu »<sup>265</sup>,  
la notion du milieu est donc « essentiellement relative »,  
conclut Canguilhem,  
le milieu est un « entre-deux centres ».

Dans son *Optique*, Newton  
pense l'éther comme  
« étant en continuité dans l'air,  
dans l'œil,  
dans les nerfs,  
et jusque dans les muscles »<sup>266</sup>.  
C'est donc,  
selon la pensée newtonienne,  
grâce à l'essence « relative »  
(relationnelle) du milieu  
que l'on voit.

Dans l'*Encyclopédie* de D'Alembert et Diderot,  
il existe un article nommé « Milieu ».  
L'article se réfère principalement  
aux théories de Newton et  
présente l'eau comme un milieu  
où se meuvent les poissons  
selon un sens purement mécanique.  
Les milieux pluriels  
de Lamarck sont, dans la même veine,  
l'eau, l'air et la lumière<sup>267</sup>.  
Canguilhem note que,  
chez Lamarck,  
la notion de milieu  
entendue comme influence  
de l'environnement  
sur un individu  
(la signification qui était  
prédominante dans les années 1950)  
est décrite par les mots  
« circonstances influentes ».

Pour Auguste Comte en 1838,  
le mot milieu signifie

---

<sup>264</sup> *Ibid.*, 162.

<sup>265</sup> *Ibid.*, *id.*

<sup>266</sup> *Ibid.*, *id.*

<sup>267</sup> Cf. John Durham Peters, *The Marvellous Clouds*, *op. cit.*, p. 46.



« l'ensemble total des circonstances extérieures nécessaires à l'existence de chaque organisme »<sup>268</sup>.

Comte avance une approche dialectique de la notion :

« le système ambiant ne saurait modifier l'organisme, sans que celui-ci exerce à son tour sur lui une influence correspondante »<sup>269</sup>.

Une relation de réciprocité qui ouvre déjà vers une pensée moins mécaniste, peut-être.

Aristote parlait déjà d'un entourage ou récipient, το περιέχον, utilisant ce mot qui se compose du verbe avoir et de la préposition περί, un mot qui signifie à la fois autour, entourage physique, étreinte spirituelle, air<sup>270</sup>.

Hippocrate a écrit un traité intitulé ΠΕΡΙ ΑΕΡΩΝ, ΥΔΑΤΩΝ, ΤΟΠΩΝ, *Des airs, eaux, lieux, Des airs, des eaux, des lieux*, qui est le premier texte à instaurer un rapport médical entre l'organisme humain et son milieu.

Le climat, l'air et l'eau d'une ville sont considérés comme autant de facteurs à prendre en compte quand on examine une personne malade et cela reste ainsi lorsqu'on marche et mange et marche et dort sur une planète souffrante.

---

<sup>268</sup> Canguilhem, *op. cit.*, p. 164.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>270</sup> Selon Leo Spitzer qui écrit son texte « Milieu et Ambiance » une dizaine d'années plus tôt que « Le vivant et son milieu » de Canguilhem. Leo Spitzer, *art. cit.*, p. 1-42, <https://doi.org/10.2307/2103127>

## Chapitre 6 [earnest being – a poem]

i'm such a  
good  
part  
of this garden  
but  
only  
right *now* right *here*  
right here  
right now  
right here  
right now  
right here  
right now.  
...

---

<sup>271</sup> <https://madeleineaktypi.tumblr.com/post/655626309910839296/earnest-being>, « earnest being », *Surrounded poetry*, écrit le 02.07.2021, consulté le 31 octobre 2022.



## Chapitre 7 [lectures assistées]

Les lectures assistées sont faites de quelque chose de plus ou moins déjà écrit (parfois un texte, parfois un schéma) dont le but est de se modifier au contact de l'ambiance et des spectateurs. Il s'agit moins de lire que de dire, de passer de la partition de l'écrit vers une souple oralité, qui mime et l'oralité et l'écriture, pour produire quelque chose qui ne peut être là que grâce au milieu spécifique de ce « là » et à l'aide d'un tiers, qui peut être par exemple une craie, un écran petit ou grand, allumé ou pas, une phrase chantée, des morceaux de bois (branche d'érable, crayon ikea), des chiens qui cherchent ou qui s'ennuient, un fruit qui tient debout sur un ordi tout plat, des hémérocailles à manger/caresser, puis offrir, etc. Chaque lecture assistée est imaginée et écrite pour un milieu spécifique qui la façonne, puis la change pendant qu'elle a lieu\*.

C'est une expérience fragile ; une inclination / inclinaison (une « préposition » ?) animiste. Une boule de cèdre anti-mite ou une éponge de mer sont aussi importants dans l'ensemble que chaque mot, intonation ou tournure de la voix et du corps qu'elles motivent et permettent. Une *lecture assistée* s'écrit pour avoir lieu dans un milieu spécifique et des êtres vivants, humains et plus-qu'-humains. Elle est préparée et conçue grâce à l'assistance de plusieurs choses et êtres vivants qui sont considérés, de façon générale et dans le contexte de l'histoire européenne, tantôt animés tantôt inanimés. Un morceau de craie a été la co-auteurice de la toute première expérience de la sorte. Elle m'a permis de faire sortir les signes imprimés sur le papier en dehors de l'édition qu'ils constituaient et de les réécrire, autrement, sur le sol de l'atelier où le *lancement* de l'édition avait lieu<sup>272</sup>. Cette sortie de la page et cette introduction au sol, dans un espace-temps précis et limité, d'une façon éphémère ; ce lancement fragile par la main avec la craie des caractères typographiques sur le béton a été la première lecture/écriture assistée, qui n'avait pas encore de nom. Les lectures assistées surgissent donc de mes éditions papier, qui, elles, surgissent de *Surrounded poetry*. En fait, elles sont de la poésie entourée d'air et de personnes plutôt que de mêmes, de gifs et autres données sur écran.

---

<sup>272</sup> *fodd fodder*, 2017, lancé à l'occasion de la "publication vivante" « Florilège Sangama Vol.1 », qui a eu lieu dans l'atelier de l'artiste Raffaella della Olga, Paris 11<sup>e</sup>, en mai 2017. Cf. <https://florilege-vol1-blog.tumblr.com/programmation> et <https://cargocollective.com/madeleine-aktypi/bk-fodd-fodder> . Pour des informations sur toutes les lectures assistées : <https://cargocollective.com/madeleine-aktypi/filter/lecture-assist>



## Chapitre 8 [dogs do – lecture assistée]

Même si un chien n'a pas de pétales,  
un chien sent bon

Même si une fleur n'a pas de dents,  
une fleur se mange et une fleur se mord

Même si se mordre la langue est prudent,  
ne pas parler par peur de-se-tromper est idiot

Même si *CYNISM* n'est pas un mot qui existe,  
ça sonne familier,  
et, dans le museau d'un chien, ça lèche l'éthique

Même si les tiques vivent dans leurs bulles,  
les tiques veulent tomber  
et, tombant, atterrissent dans le sens du poil

Même si les poils vont dans le sens,  
le sens n'en est pas plus chaud

Même si le poil du sens est un poil long et un poil sale,  
la coupe est aussi bonne que les ciseaux

Même si Beethoven n'était pas un compositeur pour chiens,  
on écoute *Moonlight Sonata* depuis l'album *DOG MUSIC·Deep Sleep for Dogs*

Même si les haricots verts ne sont pas du ROYAL CANIN,  
même si les humains pensent que les chiens sont exclusivement carnivores,  
Toi, Hopi, tu adores manger des  
haar  
iiii  
cots.

*Dogs Do (Dans le poil du sens II)*<sup>273</sup> est un poème sur le sens qui s'est co-écrit avec une personne non-humaine. C'est un poème qui s'est fait, en effet, en collaboration avec un chien, avec un être, par conséquent, qui a un tout autre rapport à ce que les humains appellent sens, rapport qu'on peut soupçonner, investir mais à peine sonder. Comment une humaine qui souhaite préparer une performance et un chien qui souhaite avant tout manger, dormir et rester tranquille avec sa compagne humaine peuvent arriver à travailler ensemble pour produire une performance reproductible ? Si cette collaboration improbable ou ce jeu commun aient marché c'est parce que ce chien et moi-même nous nous connaissons bien. Parce que, pour reprendre Preciado, moi je connais « l'amour canin » et parce que Hopi connaît l'amour humain.

Si ce poème – performance devait avoir un sous-titre, ce serait « Lecture assistée par un chien pour contrer l'empire des algorithmes » ou « Chien et humaine se moquant de la logique binaire » ou encore « Chien.ne.s (et humain.e.s) allié.e.s pour un monde non-binaire » ou, enfin, « Poème en direct frayant un chemin par-delà "soit/soit" ». En dépit de leurs airs drôles ou énigmatiques, il m'a semblé que c'étaient des sous-titres trop grandiloquents pour être annoncés tels quels lors de la première présentation de la performance. C'était la première fois que je partageais ce travail à deux, encore très frais et sans doute trop fragile, et que, surtout, c'était au fur et à mesure qu'on avançait que je me rendais compte du potentiel de la situation qu'on mettait en place et de l'énergie de ces phrases « consécutives ». Enfin, la question de la portée, de l'envergure sémantique d'un titre, implique toute une attitude ou ambiance liée au faire des poèmes. C'est une question importante. Que laisse-t-on se dire, s'annoncer du "programme" du poème ? Que laisse-t-on vibrer et apparaître de façon insoupçonnée au fil des mots et des actions ? Il me semble en effet qu'une certaine discrétion ou ambiguïté garantit une expérience moins reconnaissable à l'avance qui amplifie la liberté d'un sens flottant qui peut faire partie de ou augmenter la puissance politique des poèmes. Est-ce qu'un poème en lutte doit annoncer à l'avance le fait qu'il est en lutte ? Oui et non.

## **LE SENS, qui glisse**

Le sens est quelque chose qui glisse. La loi, la communication, l'école sont des lieux d'invention de procédures et de méthodes qui font en sorte que le sens cesse de glisser et qu'il s'agrippe sur ce qu'on appelle des règles et qu'il se colle sur ce qu'on appelle des faits. Ces institutions cherchent avec obstination à installer de manière pérenne la précision et la clarté sémantiques contre les glissements du sens qui pourrait entraver leur

---

<sup>273</sup> <https://cargocollective.com/madeleine-aktypi/prf-DOGS-DO>, <http://www.leslaboratoires.org/date/soiree-de-lancement-du-journal-des-laboratoires-mosaïque-des-lexiques-4/le-journal-des-laborato>

fonctionnement. Et c'est un travail sans fin. En même temps, il est important de remarquer que, malgré l'intérêt stabilisateur de cet effort continu, ce qui apparaît comme sensé et nécessaire pour ces institutions et leurs systèmes de fonctionnement, n'est pas toujours perçu ou vécu en tant que tel de la part de tous les corps vivants. Nous ne sommes pas toutes d'accord ni toutes incluses dans les considérations et principes pris en compte par les législateurs, les pédagogues, les détenteurs des canaux de communication. « De plus, les pronoms se compliquent à l'ère écologique : combien d'êtres rassemble ce *nous*, sont-ils tous humains ? »<sup>274</sup>. Quel en est le sens et que veulent dire ses continuels glissements aux yeux des moins favorisé·es et des plus démun·es, aux narines des mammifères, aux pattes des insectes, aux becs des oiseaux, aux tiges des plantes, aux molécules des cellules, aux particules des matières qui nous entourent et qui partagent le même air que nous ? Qui répondra à cette question et au nom de qui et de quoi ? En même temps que des mouvements politiques internationaux tels que *Extinction Rebellion* et *Black Lives Matter* ou nationaux tels que les Gilets jaunes en France ou *Apruebo* au Chili ; en même temps que des réseaux de solidarité communautaires, féministes, écologiques, anti-racistes, etc. ; en même temps que des initiatives et choix de vie personnels, les poèmes – qu'on écrit, lit, et active avec cette question en tête - peuvent jouer un rôle dans la formulation des réponses possibles, à commencer par le mot « répondre » lui-même et en puisant à la fois dans les traditions de poésie indigènes, romantiques et féministes, toutes différentes entre elles, bien sûr, mais pouvant coopérer de manière constructive dans le contexte actuel.

En effet, le poème est l'endroit où on laisse volontairement ou volontiers le sens glisser. Cela fait même partie de ce qu'on peut appeler le travail, le plaisir ou la force de proposition et de résistance du poème. Ce que le poème laisse glisser et périliter du sens admis, dominant et institutionnel est une ouverture vers d'autres libertés, d'autres conceptions du monde, d'autres inclusions. Le poème profite du jeu qu'il peut y avoir entre une écriture distraite, qui se laisse donc concentrer sur ses enjeux profonds, et une lecture concentrée, qui se laisse distraire par les surprises qui surgissent au fil de l'écriture. Il profite aussi des expériences de vie qui refusent de se plier à la manière normée de percevoir et d'accueillir le monde et les relations vivantes qui l'animent.

Imperceptiblement oscillant entre distraction et concentration, écriture et lecture jouent toutes les deux avec la riche potentialité d'un sens errant<sup>275</sup>, avec les erreurs de sens qui, proscrites ailleurs, peuvent ici trouver grâce au nom de la sensibilité poétique, de la liberté de renverser les règles, pour le moins grammaticales, et de réinventer l'ordre des choses dont disposent, pour exister, les poèmes. Ce travail poétique se répercute au

---

<sup>274</sup> Timothy Morton, Cécile Wajsbrot (trad.), *Être écologique*, éditions Zulma, coll. essais, Paris, 2021 (2018)

<sup>275</sup> Cf. Anne Carson, « What I think about most », *op. cit.*, chapitre « Surrounded poetry ».



long des corps de lectureuses, il peut être transformateur, il peut refaire, chez qui le souhaite, le monde selon des exigences et des énergies autres que la norme. « La poésie est ce qui nous aide à formuler ce qui est sans nom, le rendant ainsi envisageable. Les horizons les plus lointains de nos espoirs et de nos peurs sont pavés de nos poèmes, taillés dans le roc des expériences de nos vies quotidiennes. », écrit Audre Lorde dans son essai, déjà cité ici, « La poésie n'est pas un luxe »<sup>276</sup>. Pour celles et ceux qui sont dominé·es, non seulement la poésie n'est pas un luxe, mais elle est une arme de libération, elle est une issue pour sortir du silence et de l'impuissance. « La poésie n'est pas que rêve et vision, elle est la colonne vertébrale de nos existences. Elle pose les fondations des changements futurs, elle jette un pont par-dessus notre peur de ce qui n'est pas encore advenu »<sup>277</sup>. Vers la fin de son essai, Lorde devient encore plus incisive : « les idées nouvelles n'existent pas », dit-elle, « il n'y a que de nouvelles façons de les ressentir – et d'analyser ce que valent ces idées, le dimanche à sept heures du matin, après le brunch, en faisant fiévreusement l'amour, en faisant la guerre, en accouchant, en pleurant nos morts – pendant que nos vieilles aspirations nous tourmentent, que nous combattons cette peur archaïque de rester muette, impuissante et seule, pendant que nous découvrons de nouvelles possibilités et de nouvelles forces. »<sup>278</sup>

Les poèmes sont de petits faits qui permettent de ressentir, d'entendre, de dire, de donner et de prendre, d'écrire et de lire différemment, selon des possibilités et des forces neuves. Ils imaginent comment on respire, comment on fait l'amour, comment on se parle, comment on se bat. Les poèmes (s')entretiennent (avec) les choses quotidiennes, ils discutent avec de choses quelconques et pourtant quelque chose s'y trouve changé, quelque chose se met à grincer ou à glisser de trop, quelque chose bouge à l'instar d'une mini-secousse.

Un poème du poète CAConrad vient se greffer sur la page qui suit. On y lit des grincements et des glissements, des cris de guerre et des incantations, on sent peut-être surgir des forces pacifiques possibles. L'amour et la colère qui constituent les poèmes de ce poète, qui est aussi un activiste contre l'extinction de la vie sur la planète, se fait mot et dessin contre une page dont le poème décolle pour vivre avec nous.

---

<sup>276</sup>Audre Lorde, Magali C. Calise(trad.), *Sister Outsider. Essais et propos de Audre Lorde*, Mamamélis/Trois, Genève, 2003, p. 36.

<sup>277</sup> Audre Lorde, *op. cit.*, p. 37.

<sup>278</sup> *Ibid.*, *id.*

## WE VANISH INTO ONE ANOTHER AS NEEDED

for Dara Wier

in the middle of surgery the doctor asks if  
we want to make use of the open chest  
feed love notes and lucky numbers to  
the bird under the ribcage

ask it how to stop  
blaming violets for  
adapting beneath  
mower blades  
it is a choice to not  
be offended when  
your lover says there  
is no extra room in his  
survivalist bunker  
shocked by  
spaces between  
molecules we  
thought were  
holding us  
together  
old ghosts

moving into the  
new apartment  
my name is  
Amanda Paradise  
an intestinal  
expatriate  
the kind of  
bitch who yells  
HUMANS ARE THE INVASIVE SPECIES  
every time they point at a pretty  
flower and say it is not  
being pretty in the  
right place<sup>279</sup>

---

<sup>279</sup> CAConrad, *Amanda Paradise - Resurrect Extinct Vibration*, Wave Books, Seattle et New York, 202, p. 15. Le poème traduit en français par deepL.com et moi-même, ici :

NOUS DISPARAISONS L'UN DANS L'AUTRE SELON LES BESOINS

pour Dara Wier

au milieu d'une opération, le médecin demande si  
nous voulons profiter de la poitrine ouverte

*DOGS DO* parle de chiens, de fleurs, de tiques, de poils, de dents, de Beethoven, d'albums numériques pour des oreilles canines, et, tout au long, du sens. Le sens peut ici être entendu dans son acception topologique autant que dans son épaisseur sémantique. C'est à la fois un cheminement et un égarement : un rapport biscornu à la ligne supposément droite de la compréhension.

S'il n'y a pas de fleurs, de dents ou de tiques sur le drap de plage qui définit l'espace de la performance, la présence même de Hopi-le-bichon-havanais-bicolore-poilu-qui-aboie-dans-l-air, à côté de moi, l'humaine-blanche-grecque-qui-parle-en-français-dans-un-micro, est sans doute une raison supplémentaire pour prendre la chose à la légère en tant que public.

---

pour nourrir de notes d'amour et de numéros chanceux  
l'oiseau sous la cage thoracique  
demandez-lui comment  
arrêter  
d'accuser les violettes de  
s'adapter aux  
lames de la tondeuse  
c'est un choix de ne pas  
s'offusquer quand  
votre amant dit qu'il  
n'y a pas de place dans son  
bunker survivaliste  
choqués par  
les espaces entre  
les molécules nous  
pensions être  
tenu·es  
ensemble  
de vieux fantômes  
qui emménagent dans le  
nouvel appartement  
mon nom est  
Amanda Paradise  
un·e expatrié·e  
intestinal·e  
le genre de  
 salope qui crie  
*L'ESPÈCE INVASIVE C'EST LES HUMAINS*  
chaque fois qu'ils montrent du doigt une jolie  
fleur et disent que ce n'est pas  
joli au  
bon endroit

J'ai en effet observé les réactions de gens le soir de la performance<sup>280</sup>. La petite taille et le charme considérable de Hopi-chien-de-compagnie aidant, certain·es ont perçu ce travail plutôt comme une mignardise ou une bizarrerie, une affaire avant tout sympathique, si ce n'est anecdotique, entre un être humain et une peluche vivante, les deux posant en noir et blanc sur un drap de plage qui mélangeait les deux couleurs en un gris pâle ondoyant. « {Hopi} n'est pas ma projection, ni mon jouet, ni un antidote à la solitude, ni le substitut de l'enfant que je n'ai pas. Je l'affirme, je connais l'amour canin »<sup>281</sup>. Et j'ai connu aussi la sérieuse et profonde joie du travail ensemble.

Le rôle de Hopi se résume toutefois à peine à l'interaction qui est perceptible quand nous performons ensemble entouré·es d'un public. J'insiste sur ce point parce qu'il me paraît primordial et aussi parce qu'il est au cœur de cette co-élaboration de longue haleine. Ce texte n'aurait pas été écrit de la même manière si Hopi ne m'avait pas accompagnée depuis le début du projet. Ceci est vrai de manière double. D'une part, il y a eu son écoute à la fois distraite et sensible. Elle a influencé le rythme du poème. De l'autre, il y avait pour moi cette adresse, très précise et particulière, allant de mes doigts sur le clavier vers les oreilles et le museau de Hopi, le mouvement de l'écriture d'une personne humaine vers les oreilles et les narines de son partenaire canin, qui a conditionné ce qui a été écrit.

Le processus de mise en syntonie entre Hopi et moi est aussi long que notre vie commune. Il a commencé à distance, dans mon imaginaire qui se basait sur une photo d'un chiot au pelage noir et blanc symétrique qui venait de voir le jour chez une dame célibataire souffrant de la maladie de verre dans un petit village frontalier belge. Photo qui arrivait via internet sur Skopelos, une île des Sporades, au milieu de l'été, en 2012. Notre relation a commencé à prendre une forme plus tangible à partir de la première rencontre, quand Hopi avait 10 semaines, en septembre 2012. Par la suite, ce chien qui a aujourd'hui 10 ans, a autant appris sur les relations interespèces que sa partenaire humaine.

Notre travail ensemble a consisté en partie à préciser et à mettre à profit ce que nous savions déjà de nos manières de nous entendre. Il s'agit d'une entente et d'une écoute qui ne passaient pas uniquement par nos oreilles. Elle a été en effet le fil ou plutôt le champ de notre coexistence, une étendue.

En plus d'être un chien de compagnie, comme on dit habituellement, Hopi a été également un compagnon de travail. Même dans les projets où il ne participe pas de manière directe, il m'a aidée, par sa présence, à chercher les situations, les mots, les sons, les rythmes, à me mettre en syntonie avec quelque chose qui n'émanait pas de ma volonté consciente, et qui agissait de manière plus autonome dans l'entre-deux que crée la coexistence entre deux espèces différentes vivant sous le même toit, partageant les mêmes

---

<sup>280</sup> Soirée de Lancement du Journal d'Aubervilliers / Mosaïque des Lexiques #4, 13 septembre 2021, Les Laboratoires d'Aubervilliers.

<sup>281</sup> Paul B. Preciado, « Philomène » in *Un appartement sur Uranus*, Bernard Grasset, Paris, 2019, p.106

balades et jardin. J'ai eu la chance d'être pendant dix ans en pourparlers avec quelqu'un qui ne parlait, bien sûr, pas une langue humaine, mais qui parlait sans cesse avec sa propre voix, avec ses propres gestes corporels et regard pénétrant, tout en sachant lire dans les miens (langue, langage, gestes et regard). Peu d'êtres sont aussi bons lecteurices que les chiens. Et, bien sûr, le corps entier de Hopi est une écriture constante dans l'air de phrases que souvent j'arrivais à comprendre et auxquelles je suis, bien ou mal, arrivée à répondre de manières multiples également. Si je choisis ces mots c'est que le fait que Hopi puisse lire et écrire a ouvert pendant un temps une nouvelle possibilité pour lui aussi bien que pour moi. Cela nous a mis toutes les deux en relation avec des activités qui n'étaient pas purement humaines, ce ne sont pas des activités à comprendre uniquement selon le sens ou les sens humains.

Pour revenir au poème de la performance du 13 septembre 2021, il a été structuré comme une suite répétitive à partir du connecteur logique « même si » : des phrases marquant à la fois une hypothèse, une opposition et une concession (« *Même si* un chien n'a pas de pétales, ») se succèdent et s'y trouvent systématiquement accompagnées ou plutôt doucement rejetées par des phrases affirmatives (« un chien sent bon »). Il s'agit d'une organisation grammaticalement très simple et fortement soutenue par l'idée philosophico-pratique, autrement plus complexe, d'une imbrication continue entre toutes les choses dans le monde que cette imbrication même constitue.

Ainsi, dans le poème, les choses apparaissent en découlant les unes des autres à travers un court continuum de déplacements qui obéissent tous à une logique similaire, mais qui leur est propre ou plutôt à une logique qui transparait localement comme apparemment évidente et de manière plus ou moins libre depuis le vers hypothétique qui le précède, tout en étant souvent peu ou pas logique. C'est un texte qui marche par sauts et vides, une structure sauterelle ou une danse écureuil qui parle du sens en empruntant ses chemins habituels (hypothèse, concession) pour finalement rester toujours collé à des relations sémantiques bizarres, lacunaires ou trop subites, qu'on ne reconnaît pas vraiment ou qu'on a un peu de mal à cerner complètement. En effet, le poème s'intéresse, apparemment, uniquement aux chiens, aux fleurs, aux haricots et pas à la linguistique ou la sémiotique (même si ces mots contiennent des « tique(s) »). Il ne s'agit pas de dissimulation encore moins d'allégorie.

Coécrit par un chien et une humaine, le poème dit ce qu'il a à dire de façon joueur et directement oblique – ou obliquement direct. Ici, en d'autres termes, c'est le poil du sens, les saletés qu'il attire chemin faisant au fil des phrases et qui lui collent dessus, les mélanges et les liquides visqueux du corps qui créent de nœuds, etc., et non pas le sens du poil, c'est-à-dire le bon ordre des choses, qui importe. S'intéresser au poil du sens c'est accueillir « la chair du monde », comme dirait Merleau-Ponty. C'est la chair du monde que

ces simples vers appellent à refaire surface. La chair – ou le corps - du monde dont jaillit tout sens olfactif, auditif, gustatif et visuel et qui organise, à condition de lui laisser la place (la liberté, le temps et l'espace) pour le faire, le sens des choses.

C'est sans doute pour cela que le poème avance à un rythme simple et répétitif. Il laisse planer le sentiment d'un monde bien réglé jusqu'au moment où le titre de l'album *DOG MUSIC – Deep Sleep for Dogs* – arrive pour à la fois semer le doute et appuyer une sensation d'absurde. Qu'est-il arrivé à Beethoven dans cette culture qu'on appelle numérique ? Comment est-il devenu un compositeur à l'intention de chiens ? Un musicien classique canin ? Et, est-ce nécessairement une mauvaise chose ?

Une strophe plus tard, la réaction de Hopi au mot « haricot », qui vient à la toute fin du poème, rend la sémiologie de la performance encore plus abracadabrante. Non seulement, de façon inattendue, le chien réagit très allègrement au son du mot « haricot », mais les sens humains se trouvent surpris de réaliser qu'un chien puisse autant apprécier les haricots verts. N'est-ce pas un plat nutritif pour humain·es, petit·es et grand·es, qui prennent soin de leur corps ? Les chiens, ne sont-ils pas par excellence, voire exclusivement, carnivores ? Par ce bocal plein de haricots verts précuits, les idées reçues sur les chiens aussi bien que sur les humains se trouvent secouées avec une légèreté aussi spontanée que le saut que marqua le corps agile de Hopi au son du mot. Ce saut gracieux a renversé les idées reçues, les a fait tomber par terre. Elles roulent depuis sur elles-mêmes, disparaissant comiquement *down the hill*.

Oui, tout comme les humain·es, les chien·nes ne sont pas des carnivores têtus ; il en existe même qui suivent sans souffrir un régime végétarien. Ce n'est pas le cas de Hopi, mais de telles diètes existent et nombreux sont les chiens qui montrent beaucoup d'appétit pour les carottes, les chips de coco, les pommes et, bien sûr, les haricots verts. Le goût de Hopi pour ce mets humain trop humain, qui est en fait sa friandise principale, crée un lien plus tangible qu'habituellement entre monde canin et monde humain. Un lien sans doute étrangement plus frappant que la grande concentration dont Hopi a fait preuve pendant que je lisais le poème puis manipulais les tampons, rouge et noir, *DOGS DO* et *DOGS DON'T*. Mais est-ce qu'on peut appliquer aux chiens le principe informatique ou numérique *on / off* ? La question a tout intérêt à demeurer ouverte.

Ce qui est sûr c'est que Hopi est en train d'écouter.

*He is paying attention*, comme dirait Donna Haraway, il prête son attention, exactement de la même façon que toute personne impliquée à une action commune. Pendant la performance il écoute avec une attention qui est sans égal avec sa présence presque distraite pendant les répétitions. Hopi sait qu'aux Laboratoires d'Aubervilliers on n'est plus à l'atelier, que tout doit se passer de manière concentrée, juste, attentive. Je le sens pendant que je lis et c'est une sensation double. D'un côté, je me sens profondément

rassurée et accompagnée, nous sommes entièrement partenaires. De l'autre, c'est presque troublant, tellement il est là à m'écouter, à se concentrer sur notre projet commun. Le soin qui est le sien envers notre performance sort les humains de leurs habitudes toutes puissantes, moi la première.

Même s'il est écrit en français,  
ce poème est trans\*langues.

Non pas à cause de quelques phrases en anglais, qui sont, d'ailleurs, surtout des citations de titres ou de marques existants (*Moonlight sonata* et *Royal Canin*), mais du fait de la présence active de Hopi pendant tout le processus d'écriture et de conception de la performance. Jamais je n'aurais écrit de façon aussi succincte, concentrée, rythmée et répétitive si Hopi n'était pas mon interlocuteur central pour ce faire ainsi que le premier récepteur et partenaire de la performance en train de se préparer. Sa présence en tant qu'interlocuteur/récepteur/partenaire a influencé, et inspiré, l'ensemble de ce que j'ai imaginé et réalisé avec lui, dans ce projet qui l'incluait du début à la fin.

Dans les affaires humaines, on considère souvent en Occident, et je pense que c'est à tort, que la prise de décisions est le principal critère pour considérer une participation valide, c'est-à-dire active et signifiante.

Hopi n'a pas, bien sûr, pris de décision au sens humain du terme. Cependant, sa présence a imposé une série de modifications et d'ajustements dans ma manière de travailler habituelle qui nous a accompagné·es tout au long de ce travail à deux. Justement, le fait qu'on était deux à faire cela a autant transformé ma manière habituelle d'agir et de penser l'expérience que cela a sans doute ouvert un nouveau pan dans ses activités et expériences à lui. Notre relation s'en est trouvée enrichie, encore plus diversifiée et investie qu'avant.

Pour arriver à ce résultat, il a tout d'abord fallu que je trouve par quel moyen l'intéresser suffisamment à ce projet pour qu'il veuille passer ce temps avec moi et m'accorder son attention. En vocabulaire humain, on dirait que j'ai dû trouver comment le convaincre que cela le concernait autant que moi, qu'il y prenait autant partie que moi ; comment lui faire sentir que mes actions lui étaient adressées, qu'on faisait cela ensemble.

Pendant les répétitions, je mettais la même musique, la célèbre sonate de Beethoven qui se trouve, comme le dit le poème, aujourd'hui commercialisée en tant que musique calmante pour chiens. Je mettais aussi, à chaque fois, le même tapis par terre et m'installais dessus avec ma partition, les tampons *DOGS DO* et *DOGS DON'T* et, bien sûr, le petit bocal des haricots qui jouait bien entendu un rôle important. Hopi était présent dans l'atelier et totalement libre de ses actions. Il pouvait venir se coucher sur le tapis, rester en dehors, se coucher sur son coussin, bouger comme il le sentait, et même quitter l'atelier, ce

qui n'est jamais arrivé, mais j'avais décidé de ne pas l'arrêter si cela se produisait. Souvent, il se tenait en dehors du tapis à m'observer. Sinon, il prenait place dessus attentif, assis à observer mes mouvements et à entendre le poème ou nonchalamment couché contre ma cuisse gauche, puisque, accroupie, j'occupais toujours le côté droit de notre tapis.

Cette discrète ambiance d'échange a permis un processus de travail trans\*langues. Mon interlocuteur, quant à ce qui est imaginé comme action et écrit comme parole, est un être vivant qui, puisqu'il n'est pas humain, ne parle aucune langue (purement) humaine.

Un chien comprend (et répond à) son entourage humain, mais sans passer par la reproduction du langage qui est le nôtre. Tout en étant domestiquée depuis fort longtemps, l'espèce canine reste non-humaine et l'espèce humaine n'est pas canine. Le devenir humain du chien et le devenir chien de l'humain ne se croisent qu'au milieu. Aucun des deux ne devient complètement l'autre. La zone de non-communication est persistante et importante. Elle fait entièrement partie de la texture de leur communication et elle nourrit l'envie de continuer à aimer à coexister.

Plus qu'une envie, il s'agit très certainement d'un destin commun. « Les premières machines de la révolution industrielle ne furent pas la machine à vapeur, l'imprimerie ou la guillotine... mais le travailleur esclave de la plantation, la travailleuse sexuelle et reproductrice, et l'animal. Les premières machines de la révolution industrielle furent des machines vivantes. »<sup>282</sup> Quand Hopi et moi-même, une personne canine et une personne humaine, travaillons ensemble, quelque chose de cette histoire sanglante et douloureuse se revisite différemment. Le sens, topologique et sémantique, est toujours avant tout historique. Revisiter une partie de l'histoire est un acte politique même quand celui-ci n'est pas directement perçu ainsi. De prime abord, il s'agit, en effet, d'une rencontre sympathique et plutôt amusante entre une humaine et son chien. À y regarder de plus près, l'imbrication historique des deux espèces nous amène beaucoup plus loin, aussi bien vers le passé que vers l'avenir.

---

<sup>282</sup> Paul B. Preciado, « Le féminisme n'est pas un humanisme » in *Un appartement sur Uranus*, op. cit., p.106.





## Chapitre 9 [dans le poil du sens – lecture assistée]

*Dans le poil du sens*<sup>283</sup> est une lecture assistée préparée par un processus d'écriture spécifique. Le poème a été écrit pendant un mois selon un protocole précis mais souple pour être lu à voix haute pendant une performance aux Laboratoires d'Aubervilliers à l'occasion de la Mosaïque des Lexiques #6, intitulée *il, elle, iel*. Une édition papier (version 0) a été créée pour ce même évènement.

J'ai évidemment écrit ce texte dans l'intention de le partager oralement dans une situation donnée plutôt que comme un texte couché sur papier à lire chez soi à voix basse en faisant attention aux détails de la mise en page. Cependant, à voir et à manipuler l'édition, on pourrait avoir l'impression qu'il s'est plutôt agi du contraire. Le poème a en effet une présence visuelle forte. Il est autant dans le paraître qu'une fleur. La disposition des mots et des phrases est une sorte de dessin/chemin à lettres (et par extension à mots et à phrases) qui peut être utilisé comme une partition à interpréter par la lecture, assistée qu'elle est par le milieu dans lequel elle a lieu.

*Dans le poil du sens*, les principales assistantes étaient des fleurs qui poussaient dans le jardin de la maison que j'habitais à l'époque dans la campagne bellifontaine. Elles étaient déjà là à mon arrivée et continuent très certainement à pousser et à mourir, de façon autonome, d'année en année depuis que je n'y demeure plus. Si notre rencontre a été importante, elle ne s'est pas passée tout de suite. Comme souvent quand on vient côtoyer quotidiennement la forêt après une longue vie dans les grandes villes, on a besoin de beaucoup de temps d'observation, de côtoiement et d'apprentissage avant de commencer peu à peu à comprendre les habitudes et les vies des êtres dont on est devenu·es les voisin·es, que ce soient les oiseaux, les écureuils ou les arbres et les fleurs.

C'était en 2019, au cours du troisième été à côté de la forêt, que Les Laboratoires d'Aubervilliers m'ont invitée à faire une performance en rapport avec le foisonnement des genres et les pronoms personnels. Elle était programmée pour le début du mois de juillet. Grâce à une heureuse coïncidence j'ai fait la rencontre, à cette période-là, d'un type de fleur qui revenait, comme je le disais, tous les étés dans le jardin, les hémérocailles. Leur nom est d'origine grecque et signifie, d'un point de vue étymologique, beauté du jour. Il est constitué de héméra (ημέρα) qui veut dire jour et de callos (κάλλος) qui veut dire (entre autres significations plus complexes) beauté. Les hémérocailles sont des plantes vivaces qui appartiennent au genre *Hemerocallis*. Selon certaines sources, elles font

---

<sup>283</sup> <https://cargocollective.com/madeleine-aktypi/prfm-Dans-le-poil-du-sens>

partie de la famille des Liliacées, selon d'autres, ce ne serait pas le cas malgré leur apparente ressemblance avec les lys. Celles du jardin étaient plus précisément des hémérocailles fauves (*Hemerocallis fulva*) également connues sous le nom de Lys d'un jour. Elles proviennent de l'Asie et, selon wikipedia, elles seraient particulièrement répandues dans les jardins étatsuniens<sup>284</sup>.

Les lys d'un jour s'appellent *tiger daylilies*, ditch lilies ou *roadside daylilies* en anglais. Justement, dans le village, elles poussaient au bord des chemins mais on les retrouvait aussi, de façon plus ordonnée, dans de nombreux jardins. Ce qui m'a attirée envers elles à ce moment-là c'était la compréhension du rythme de vie de leurs fleurs. Celles-ci vivent en effet 24 heures chacune, naissant le matin mourant le soir. Mais comme elles poussent en bouquet, une impression de longévité prend de manière surprenante le dessus sur leur cycle de mortalité si court. Ces fleurs, j'ai eu l'impression qu'elles renaissent chaque jour plutôt qu'elles ne mouraient chaque soir. Et aussi que la fleur restait perpétuellement en vie malgré ces morts journalières répétées durant presque deux mois. Ce qui m'a paru *in fine* encore plus intéressant c'est que les deux états coexistaient tout au long sans friction. Les hémérocailles naissent/meurent/naissent en 24 heures pendant plusieurs semaines et cela est fluide et beau, même et différent tous les jours. « Le soleil est nouveau chaque jour », dit le fragment 6 qu'Aristote attribue à Héraclite dans ses *Météorologiques*. Chaque jour quelque chose de fondamentalement nouveau naît au cœur de la répétition même. C'est justement cette constante nouveauté, la non-binarité de leur état qui nie l'unicité ou qui la célèbre d'une autre manière qui m'a paru proche de l'imaginaire à développer autour et avec la fluidité des genres dans une compréhension de la vie par-delà tout binarisme des corps vivants. Cela me donnait aussi la possibilité de parler de l'éros sans que l'imaginaire du poème reste focalisé sur les seuls corps humains. Il était important que ceux-ci soient perçus dans le monde, parmi les poils des chiens, les lichens, les bambous et les hémérocailles.

Le titre implique une relation aux langues et aux corps, humains et non-humains, qui ne va pas dans le sens du poil. Les questions que cette relation fait naître coïncident souvent avec celles liées aux pratiques trans\*langues. Comment se parler, s'aimer, s'associer entre êtres vivants que les langues séparent ? Comment trouver des manières de vivre ensemble qui ne soient pas monopolisées par le seul vocabulaire humain mais qui puissent inventer et inclure des chemins de communication plus ouverts ? Qui puissent inclure aussi d'autres manières de prendre langue avec ceux qui ne parlent pas ou qui ne parlent pas la nôtre, que ce soient des êtres humains qui arrivent d'autres pays et

---

<sup>284</sup> Consulté le 13 octobre 2022 [https://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9m%C3%A9rocaille\\_fauve](https://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9m%C3%A9rocaille_fauve) et <https://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9m%C3%A9rocaille> [https://en.wikipedia.org/wiki/Hemerocallis\\_fulva](https://en.wikipedia.org/wiki/Hemerocallis_fulva)

cultures (même s'il en est pas question directement dans ce poème) ou des existences plus-qu'-humaines ?

Le titre fait penser au pelage des mammifères, mais l'« intrigue » du poème mobilise finalement un plus grand nombre de végétaux que d'animaux. Mousses, algues bleues et lichens sont là déjà là sur la première planche qui traverse le poil d'un animal vraisemblablement canin. Puis, ce sont d'autres plantes anciennes telles que les charophytes qui font leur apparition pas loin des hémérocalles, plantes cependant vasculaires et beaucoup plus récentes comme toutes les plantes à fleurs, dernière évolution des êtres végétaux<sup>285</sup>. Des pissenlits et des puces, des excréments et de gestes animaux, des mises en causes du genre grammatical des mots, des bambous et des phasmes grimpent par-ci par-là sur la platitude des pages en papier se mélangeant à du scotch, de polymères et des mêmes ainsi qu'au dictionnaire avant de céder à la sorcellerie abracadabrante des lettres pour finir par revenir vers la caresse du début qui devient enfin désir généralisé et non plus anthropocentré. Un grand nombre de vivant-es qui sont le plus souvent peu considéré-es dans un tel contexte habitent discrètement les pages de ce poème érotique. S'il est érotique c'est par l'approche érotisante et érotique des cycles de vie de différents êtres qui co-existent et se touchent, par une approche des corps animés comme autant de mélanges possibles et sensuels.

Il s'agit de *physis* et non plus de nature. Le poème se préoccupe et se rapproche de ce qui pousse, grandit et meurt et non pas d'une image ô combien dynamique de l'environnement de l'homme. C'est pour cela aussi qu'il devient poésie visuelle, concrète ou asémantique. Pour faire sens sans le sens unique des mots, pour paraître et orner, pour mieux côtoyer les plantes et les animaux en leur montrant ses fleurs.

Une grammaire qui comprend il/le, elle, iel/le ce n'est pas uniquement une question de genre mais une question qui inclut cette importante question des pratiques érotiques des corps dans une écologie qui, érotique elle-même, concerne tout le monde animé. C'est l'Éros primitif et primordial d'Hésiode, le dieu d'avant le monde binaire, qui est air et vent, partout et nulle part, et qui donne naissance à la nuit et au jour, au sommeil et à la mort.

Si je mange les plantes pendant la lecture du 5 juillet 2019 c'est pour revenir vers le processus d'écriture du poème. Celui-ci se passait toujours dans le jardin et toujours le matin. Je commençais à écrire après avoir mangé quelques pétales. La session était toujours matinale parce que le plus tôt elles sont consommées, le plus doux est le goût des hémérocalles. Comme si leur vieillissement arrivait très vite vu la courte durée de leur vie et rendait amère leur fine chair dès les premières heures de leurs vies. Notons aussi que

---

<sup>285</sup> Frederick B. Essig, *Plant Life – A Brief History*, Oxford, Oxford University Press, 2015, chapitre 6, "Darwin's Abominable Mystery".

ces hémérocailles sauvages n'étaient pas officiellement comestibles comme leurs cousines les hémérocailles jaunes qui sont beaucoup plus douces et cultivées pour être utilisées en cuisine. Le fait que ce n'était pas des fleurs comestibles rendait l'« expérience beaucoup plus intéressante puisque la rencontre n'était ni convenue ni commerciale, mais naissait directement du processus de rapprochement entre la plante et moi-même qui nous rencontrions progressivement. Mais il se peut que le moment le plus fort dans ma relation éphémère avec les hémérocailles ait été le transport d'un moyen de transport à l'autre de la forêt de Fontainebleau à la ville, et du souterrain parisien à Aubervilliers. Cette traversée de l'Île de France, cette mise en mouvement commun entre mon petit corps et leurs grandes tiges a été une expérience plus émouvante que je ne l'aurais cru.

## Chapitre 10 [we talk everyday (for Ελευθερία)\*- installer]

Song for the Dying

[SEMINOLE]

Come back

Before you get to the king-tree

Come back

Before you get to the peach-tree

Come back

Before you get to the line of fence

Come back

Before you get to the bushes

Come back

Before you get to the fork in the road

Come back

Before you get to the yard

Come back

Before you get to the door

Come back

Before you get to the fire

Come back

Before you get to the middle of the ladder

Come back »<sup>286</sup>

---

<sup>286</sup> Brian Swann, *Native American Songs and Poems – An Anthology*, Mineola, NY, Rover Publications, 1996, p. 13.

*We Talk Everyday (for Eleutheria)*<sup>287</sup> a été la première installation d'un nouveau travail qui appartient à *Surrounded poetry*, mais où les poèmes sont faits de choses plutôt que de mots. Ces choses sont posées contre le sol plutôt que sur papier ou en ligne. Dans ce contexte, est-ce que ces poèmes faites avec les choses se trouvent dans une situation paradoxalement davantage conversationnelle que les poèmes faits de mots ? Je ne peux l'affirmer en même temps que quelque chose m'empêche de l'infirmier. Mais j'ai cela en tête, comme une ritournelle vers un je ne sais quoi : « Avant d'être instaurés, et pour pouvoir l'être, les morts doivent être installés », remarque ou conseille Vinciance Despret<sup>288</sup>. Et, il y a aussi autre chose, qui n'est peut-être pas aussi trivial qu'il paraît : les différentes choses sont posées par terre parce que comme cela on doit faire attention à ne pas leur marcher dessus.

L'installation est comme une conversation au script souple, les douces négociations qui finissent par poser chaque chose là où elle se trouve, entourée des autres. C'est donc une pièce qui installe une conversation entre les choses qui la constituent et qui, la plupart du temps, ne se touchent pas, mais restent reliées entre elles uniquement grâce à l'air transducteur et mes propres sens. C'est une conversation qui, dans un second temps, va, si tout se passe bien, avoir lieu avec les personnes dont les regards et les corps se promèneront entre elles, ajoutant chemin faisant des couches supplémentaires à leurs possibles relations.

Quoi qu'il en soit, ce travail vient, si on doit démêler l'un de l'autre, d'un questionnement *et* d'un sentiment. Le questionnement touche aux effets de l'alphabet vocalique sur nos corps dans le monde ; le sentiment est celui d'un besoin de proximité avec les choses (les choses plutôt que les objets). Les deux sont liés par l'envie de prendre les choses en compte et d'essayer de les comprendre : de les faire participer plus activement dans le travail, de les inclure plus frontalement dans la conversation qu'est l'écriture d'un poème.

Cela fait un moment que mon rapport à l'écriture et aux poèmes déborde ou a, en tout cas, envie de déborder, de se penser et de se fabriquer, de se trouver un corps, par-delà la présence physique [énergie et ondes dans l'air, mots, encre contre les pages (imprimerie), machinerie d'internet]. Cette envie vient, il me semble, d'une source double. D'un côté, je pense que l'alphabet vocalique a perfor(m)é tout autant les corps vivants que

---

<sup>287</sup> Exposition « *Water Striders* », commissariat Anaïs Ang, Atelier W, Pantin, installation, choses diverses installées à même le sol, février 2022, <https://www.w-pantin.xyz/2022-02-water-striders> et <https://cargocollective.com/madeleine-aktypi/expo-WATER-STRIDERS>

<sup>288</sup> Vinciane Despret, *op. cit.*, chapitre « Prendre soin des morts ».

les objets que produisent l'artisanat et l'industrie depuis suffisamment longtemps pour que notre regard les reconnaisse et les perçoive/voie/projette partout ou en tout cas pas uniquement sur les pages des livres et des sites internet ou sur les enseignes signalétiques ou publicitaires<sup>289</sup>.

L'alphabet façonne nos manières de percevoir et de fabriquer plus qu'on ne le croit. De l'autre, mes performances (lectures assistées) et les poèmes (poèmes entourés / *surrounded poetry*) que je fais n'existeraient pas sans une forte et décisive interaction avec les choses qu'on perçoit comme inanimées ou comme animées, sans leur complicité et leur aide. Dans la mesure du possible, elles travaillent avec moi plutôt que pour moi. Ce sont, par exemple, elles qui me guident à écrire et à dire, qui me disent comment faire ces deux choses-là. Cette nouvelle série de poèmes ou d'installations (assistées ou écrites) répond au besoin de leur faire plus de place dans mon travail *and see what happens*.

*We talk everyday (for Eleutheria)\** est une installation écrite avec ou assistée par diverses choses trouvées et rassemblées, qui, entre vie et mort / plastique et bois, ne sont ni des sujets ni des objets mais deviennent choses qui parlent entre elles déclenchant des conversations qui s'engagent silencieusement. C'est une performance sans moi. Une lecture assistée sans humain·e vivant·e, figure nécessairement perçue comme centrale lors d'une performance.

« Chose » est selon le dictionnaire un être concret ou abstrait, réel ou apparent, connu ou inconnu. On ne les différencie pas toujours ou très peu, cependant une chose c'est le tout contraire d'un objet. Et cela n'est pas moins vrai même si parfois chose veut dire objet. « Chose » est à la fois un objet et une circonstance au singulier, un phénomène et un noumène au pluriel. Une chose n'est pas le contraire de « sujet », une chose n'est pas soumise mais libre. Dans le langage ordinaire, « chose » ça signifie les babioles, mais « Chose » dit l'absolu chez Hegel (*Die Sache selbst*, la chose en soi) et Carla Lonzi lui crache dessus avec beaucoup de salive.

« Chose » veut également dire « ça », « ceci », « cela ». C'est que « chose » est chose même à l'intérieur de la langue. Chose est matière et aussi morceau de langage manipulable, protéiforme, récipient pour/de tous les autres mots. C'est un chaleureux accueil au sein du langage, même si on a l'habitude de les garder partagés, les mots et les choses et de ne les considérer que arbitrairement liés. Les choses c'est aussi une situation entière,

---

<sup>289</sup> Un autre travail avec les lettres de l'alphabet et leur puissance perfor(m)ante/façonnante est mené sur mon compte instagram @mouvemots\_contemporains.



un ensemble d'acteurs et de paramètres. « Comment vois-tu les choses ? » Ou bien, « il se passe des choses étranges » ou encore « les choses de la vie » et « machin-chose »<sup>290</sup>.

*This is a composed talk cause I'm making it as I make it music, says Cage.*  
Mes installations sont des poèmes entourés *cause I'm making it as I make poems*, est-ce que je peux dire cela ? En tout cas, si ce sont des poèmes entourés, *then they are also conversations. Things get a life of their own, they talk, We Talk Everyday. Dead or Alive, animate or inanimate, plastic or flesh.* Eleutheria parlait avec les enfants et les couleurs comme personne d'autre, je suis sûre que ces conversations continuent et je veux en être.

L'écriture devient paroles. J'écris avec des choses que j'ai rencontrées, plutôt que trouvées, elles m'ont fait signe, appelée, par leur forme (accidentée ou défailante), leur imperfection (flagrante ou pas), leur fonction ou leur couleur, elles m'ont convaincue de les garder pour en faire peut-être quelque chose plus tard. Des choses gardées en attente et qui attendent tout en créant une attente en moi. Une fois sur place dans le milieu de l'exposition, c'est-à-dire dans un lieu de partage et de rencontre, les choses se mettent peut-être à (se) parler de leur attente, de leurs relations entre elles et avec celles et ceux qui les traversent.

De l'écriture aux paroles, aux relations que l'air entourant les choses transmet de l'une à l'autre, les choses en tant qu'entités, en tant que mots, en tant qu'êtres à part entière, sont la partition pour une performance muette et sans corps humains autres que ceux des gens qui passent voir l'exposition et qui activent librement des affects et/ou des récits en polylogue avec ces choses disposées par terre.

---

<sup>290</sup> Cf. Note 7.

# [BRANCHAGE : Pratiques du « ET »]

L'image est énigmatique, tout à la fois Marcel et Rrose, masculine et féminine<sup>291</sup>.

Aujourd'hui la lutte pour la vie, la lutte pour Éros est la lutte politique<sup>292</sup>.

Comme vous pouvez le voir, j'ai déjà commencé à associer n'importe quoi à n'importe quoi d'autre. Les habitants et l'habitat sont ubiquitaires. C'est ce qui me soutient<sup>293</sup>.

Je pense que nous écrivons tous nos poèmes avec notre métabolisme, notre sexualité, pour moi, un poème est toujours une sorte de corps imaginé, le mettre à temps sur papier, il bouge par-ci par-là, il est plein de son propre sens de possibilité<sup>294</sup>.

Les mots ne représentent pas les choses, ils les changent<sup>295</sup>.

Pourquoi un poème, pourquoi pas un essai ?  
Ah, mais voyez-vous, nous écrivons des poèmes dans nos essais  
et des essais dans nos poèmes<sup>296</sup>.

« Voulez-vous un coup de main ?

On n'ordonnait plus, on proposait, et les propos chantaient au lieu d'aboyer ; notre troupeau se rassemblait sur le quai, et de femmes souriantes et séraphiques nous aidaient à porter nos valises, nos paquets mal ficelés, nos filets bourrés de choses disparates et toutes indispensables. « Essayons de rester l'une à côté de l'autre, voulez-vous ? » dit Francine<sup>297</sup>.

Mercredi 18 janvier / J'ai continué à planter mes roses [...] Une journée brillante et ensoleillée, l'effet de serre s'installe, l'hiver s'évapore. À l'heure du thé, j'avais tellement mal qu'il était temps d'arrêter. À 16h30, le soleil s'est couché derrière la centrale nucléaire.<sup>298</sup>

Une Rose masculine, des essais-poèmes, une sororité inattendue se matérialisant sur un quai, un Marcel féminin, des poèmes métabolismosexuels, un jardin à côté d'une centrale nucléaire et des roses en hiver, des mots-changements, des poèmes-essais, des

---

<sup>291</sup> Marjorie Perloff, « " Une cessation des ressemblances " : Stein/Picasso/Duchamp », in Isabelle Alfandary et Vincent Broqua (dir.), Martin Richet (trad.), *Gertrude Stein et les arts*, les presses du réel, Dijon, 2019, p. 22.

<sup>292</sup> « *Today the fight for life, the fight for Eros, is the political fight.* » Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, préface de l'auteur (1966), pour le texte entier en anglais <https://www.marxists.org/reference/archive/marcuse/works/eros-civilisation/preface.htm>

<sup>293</sup> Carla Harryman, *Gardener of Stars*, Berkeley, atelos, 2001, p. 15. Il est tentant de faire l'association entre cette phrase de Carla Harryman : « *As you can see, I have already begun to associate anything with anything else. The inhabitants and the habitat are ubiquitous. This is what gets me going* » et ce que rapporte Kristin Ross d'Eugène Pottier, qui pense profondément que « tout est dans tout ». Cf. note 72.

<sup>294</sup> Eileen Myles, « The Lesbian Poet », *School of Fish*, 1997, Lisa Robertson et Matthew Stadler (dir.), Paraguay Press & Publication Studio, Paris, REVOLUTION : A READER, Paris, 2012, p. 432 : « *I think we all write our poems with our metabolism, our sexuality, for me a poem has always been an imagined body of a sort, getting that down in time, it moves this way and that, it is full of its own sense of possibility.* »

<sup>295</sup> Baptiste Morizot, *Les diplomates – Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, wild project, col. Domaine du sauvage, Marseille, 2016, p.22.

<sup>296</sup> Nellie Wong, « Plain Text », Oliv Zuretti & Meghan McNealy (trad.), *Je transporte des explosifs on les appelle des mots- Poésie et féminismes aux États-Unis*, Cambourakis, Paris, 2019, p. 168 : « *Why a poem, why not an essay? / Ah, but you see, we write poems in our essays / and essays in our poems* ». Nellie Wong est une poétesse et activiste, née en 1934 à Oakland en Californie (où a grandi Gertrude Stein). Elle fait partie de plusieurs groupes politiques et/ou féministes tels que *Radical Women*, le *Freedom Socialist Party* et la *National Asian American Telecommunications Association*. Source : <https://www.poetryfoundation.org/poets/nellie-wong>

<sup>297</sup> Albertine Sarrazin, *L'Astragale*, Jean-Jacques Pauvert, coll. Prestige du Livre, Paris, 1965.

<sup>298</sup> Derek Jarman, *Modern Nature – The Journals of Derek Jarman*, Londres, Century, 1991, Vintage, Londres, 1992 : « *Wednesday 18 Continued my rose planting [...] A brilliant sunny day, as the greenhouse effect takes hold, winter evaporates. By tea time I ached so much it was time to give up. At 4:30 the sun sank behind the nuclear power station.* »

associations imprévisibles, des habitats ubiquitaires : « Essayons de rester les uns à côté des autres, voulez-vous ? » Et les pratiques du « et », souriantes et énigmatiques, secouent la tête emphatiquement signalant que « oui », « oui, à tout ».

Les pratiques du « et » aiment, en effet, dire « oui ». Elles se transforment au fil du temps, en osmose avec les changements, nombreux et de natures diverses, que ce passage du temps apporte ou impose et qu'elles accueillent. Parfois, il s'agit d'une nouveauté qui modifie ou perturbe le quotidien le plus intime – vie, amour, amitié, travail, mort, maladie ou tout en même temps – et parfois il y va d'un événement arrivant à échelle planétaire – un virus, une guerre ou une suite de lois nouvelles et les injustices et ébranlements qui souvent s'ensuivent. Peu importe la distance ou l'ampleur de chaque événement, c'est toujours à la vie que les pratiques du « et » sont poreuses plus qu'à toute autre chose, schème, plan ou objectif.

Le début de l'existence publique des pratiques du « et » se situe à Toulouse et il coïncide avec la toute première expérience d'une conférence<sup>299</sup>. Celle-ci a eu lieu le 16 novembre 2016 dans l'amphithéâtre de l'Isdat (L'Institut supérieur des arts et du design de Toulouse) et elle était intitulée « Pratiques du "et", sentiers et chantiers dans la soupe des données ». Il s'agissait d'un périple parlé et imagé en zigzag qui performait un mode de résistance à l'omniprésence des données partant de la question suivante : « si habiter un monde noyé dans les données et menacé par des catastrophes "naturelles" est notre condition, quelles sont les pratiques et les tactiques qui puissent nous épargner, ne serait-ce que de temps en temps, cette sensation de naufrage permanent ?<sup>300</sup> » Question qui ne trouvait, bien sûr, aucune réponse directe ou définitive pendant la conférence, mais qui amenait vers l'apparition, dans l'amphithéâtre et quelque part entre l'écran et les corps présents, quelques chemins, respirations et détours au travers de combinaisons d'éléments parlés et imagés visant à créer une expérience d'entente et d'écoute collective. Cette situation volontairement confondante servait à réorienter le déluge désorientant de données vers d'autres possibilités de coexistence et de partage. La conférence souhaitait montrer qu'il était possible d'imaginer d'autres relations, même désirantes, avec le versant numérique du monde, habituellement si copieux, si radin.

---

<sup>299</sup> Pour une présentation de la notion et la pratique de la conférence, cf. le chapitre homonyme de la thèse dans le présent Branchage.

<sup>300</sup> Intervention programmée à l'invitation de Françoise Gorja, artiste et enseignante à l'Isdat. « Si habiter un monde noyé dans les données et menacé par des catastrophes naturelles est notre condition, quelles sont les pratiques et les tactiques qui puissent nous épargner, ne serait-ce que de temps en temps, cette sensation de naufrage permanent ? La conférence n'offre pas de réponse à cette question, qui lui sert surtout de contre-chant au bla-bla medio-technologique ambiant. Elle est plutôt une invitation à créer des trous temporaires dans la soupe de données espérant y détecter les nouveaux statuts des images, les mélanges spatio-temporels confondants, les réappropriations aveugles, le travail folklorique et le travail tout court qu'on produit en ligne sans répit et sans rémunération aujourd'hui. Sentiers, chantiers ou périple en zigzag dans l'espace-temps balisé qui est le nôtre malgré nous, à la recherche d'un milieu où pratiquer le « et ». Mais pourquoi faire ? » [Cette intervention avait lieu exactement sept mois après le début de cette thèse (inscription universitaire le 16 avril 2016)] <https://www.isdat.fr/programmation/madeleine-aktypi>.

Les pratiques du « et » sont, en effet, désirantes. C'est un désir de conjugaison que le leur, à la fois des corps et des mots, les uns via les autres, et grâce aux autres. Autrement dit, pratiquer le « et » c'est tout d'abord chercher comment se conjuguer avec le monde. C'est inventer des manières de faire pour entrer en relation avec d'autres corps, humains et plus-qu'-humains<sup>301</sup> et avec d'autres paroles, humaines et plus-qu'-humaines. C'est également se mettre en quête de ce qui compte dans l'art et la poésie – c'est-à-dire dans la vie.

Pour imaginer son répertoire, la méthodologie s'inspire notamment de différents sens et actions du verbe « conjuguer » : fléchissements, flexions, jonctions où les mots font corps et les corps se parlent. Courbes - caresses ; langues à flexions ; verbes qui fléchissent pour se situer dans l'espace et dans le temps ; envie et besoin de joindre ensemble les séparations binaires et les rapports d'opposition entre le subjectif et l'objectif, le féminin et le masculin, le manuel et l'intellectuel, les luttes et les poèmes, les sujets et les objets, l'écriture et la vie, la nature et la culture, l'humain et le végétal, l'humain et l'animal, la machine et l'humain, la vie et la mort, la maladie et la santé, la pratique et la théorie, etc., etc. Les différentes formes et actions de ces pratiques « conjugantes » produisent des attitudes et des orientations de recherche qui ont comme point commun le « et » qui les relie de manière assez souple.

Les pratiques du « et » sont, en effet, multiples et diverses sans jamais être contradictoires. Justement, c'est le propre du « et » que de ne pas supporter la notion de contradiction, notion que, précisément, il écarte pour permettre une compréhension holistique<sup>302</sup> : dans l'écorce terrestre, tout fait corps (et âme) avec tout, c'est « la chair du monde » qui s'éveille, s'agite, vit<sup>303</sup>. Pour s'exprimer en termes philosophiques qui nous

---

<sup>301</sup> Le terme est utilisé dans l'ouvrage de David Abram, *Comment la terre...*, *op. cit*

<sup>302</sup> De *hólos*, *όλος* : entier, de *όλον* : (le) tout, l'ensemble, l'existence indivisible, en grec ancien et moderne.

<sup>303</sup> « La chair du monde » dont l'épaisseur vitale et verbale est plus que frappante est une expression de Maurice Merleau-Ponty et elle revient souvent dans *Le visible et l'invisible* et les « Notes de travail » qu'inclut l'édition française, Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Bibliothèque des idées, Paris, 1964, p. 187-188. En voici sans doute le passage le plus frappant qui est très long mais trop beau pour être interrompu : « Mais le propre du visible, disions-nous, est d'être superficie d'une profondeur inépuisable: c'est ce qui fait qu'il peut être ouvert à d'autres visions que la nôtre. En se réalisant donc, elles accusent les limites de notre vision de fait, elles soulignent l'illusion solipsiste qui est de croire que tout dépassement est dépassement par soi. Pour la première fois, le voyant que je suis m'est vraiment visible; pour la première fois, je m'apparais retourné jusqu'au fond sous mes propres yeux. Pour la première fois aussi, mes mouvements ne vont plus vers les choses à voir, à toucher, ou vers mon corps, en train de les voir et de les toucher, mais ils s'adressent au corps en général et pour lui-même (que ce soit le mien ou celui d'autrui), parce que, pour la première fois, par l'autre corps, je vois que, *dans son accouplement avec la chair du monde*, le corps apporte plus qu'il ne reçoit, ajoutant au monde que je vois le trésor nécessaire de ce qu'il voit, lui. Pour la première fois, *le corps ne s'accouple plus au monde, il enlace un autre corps*, [s'y]\* appliquant soigneusement de toute son étendue, dessinant inlassablement de ses mains l'étrange statue qui donne à son tour tout ce qu'elle reçoit, perdu hors du monde et des buts, fasciné par l'unique occupation de flotter dans l'Être avec une autre vie, de se faire le dehors de son dedans et le dedans de son dehors. Et dès lors, mouvement, toucher, vision, s'appliquant à l'autre et à eux-mêmes, remontent vers leur source et, dans le travail patient et silencieux du désir, commence le paradoxe de l'expression. Or, cette chair que l'on voit et que l'on touche n'est pas toute la chair, ni cette corporéité massive, tout le corps. La réversibilité qui définit la chair existe dans d'autres champs, elle y est même incomparablement plus agile, et capable de nouer entre les corps des relations qui, cette fois, n'élargiront pas seulement, passeront définitivement le cercle du visible. Parmi mes mouvements, il en est qui ne vont nulle part - qui ne vont pas même retrouver dans l'autre corps leur ressemblance ou leur archétype : ce sont les mouvements du visage, beaucoup de gestes, et surtout ces étranges mouvements de la gorge et de la bouche qui font le cri et la voix. Ces mouvements-là finissent en sons et je les entends. Comme le

ramènent vers le XVIII<sup>e</sup> siècle, mais dans le contexte des préoccupations écologiques qui sont les nôtres, les pratiques du « et » revisitent le monisme pour accentuer son potentiel connectif, pluriel et collectif ainsi que son caractère matériel (*ύλη*) qui fait un avec son caractère spirituel (*πνεύμα*)<sup>304</sup>. Il s'agirait donc d'un monisme matérialiste radical, plus exactement d'un monisme féministe, matérialiste et radical qui prône que toute vie est égale et contribue in fine à l'existence d'une seule entité cosmique dont on fait l'expérience depuis l'écorce terrestre et dont chaque élément participant est co-responsable. Cette approche du vivant, qu'on pourrait mi-sérieusement mi-plaisamment appeler le « fémonisme », se compose de manières de faire et de vivre aux bords vifs, hospitaliers, extensibles et perméables. Le monisme est, d'un point de vue philosophique, l'opposé du dualisme que celui-ci soit cartésien, séparant les âmes (*res cogitans*) des corps (*res extensa*), ou manichéen, distinguant de manière absolue le bien du mal et les ténèbres de la lumière. D'un point de vue géopolitique, le monisme s'oppose par essence aux frontières et considère que le monde entier appartient de manière égale à toutes les existences qui l'habitent et qui doivent pouvoir en jouir librement, indépendamment de la classe, le genre, la race ou l'espèce auxquels elles sont supposées appartenir, dans le respect des communs qui sont tout aussi importants que les considérations in/dividuelles. Autrement dit, les pratiques du « et » restent modestes, mais aspirent à déstabiliser poétiquement le pouvoir des schémas binaires qui cloisonnent la pensée et les êtres et qui accroissent les injustices entre les différentes entités du monde animé. Les pratiques du « et » poétisent, parlent et (se) manifestent pour mettre, avec les moyens basiques qui sont les leurs, le plus possible à mal les logiques binaires.

De façon plus synoptique mais peut-être aussi plus étonnante, les pratiques du « et » ne sont pas uniquement des pratiques désirantes, ce sont des pratiques amoureuses, tout d'abord selon le sens que donne à Éros Donna Haraway : « être amoureuse c'est être présente dans le monde »<sup>305</sup>. Ce sont aussi des pratiques artistiques et poétiques profondément concernées par le politique. Le terme « politique » fait ici référence à une attitude politisée et écologique qui prend son élan dans la pensée érotique de Herbert Marcuse et d'Audre Lorde, dans la pensée relationnelle d'Arne Naess et la plastie de Monique Wittig, dans le dialogue multiple avec le Matsutake de Anna Tsing et le « AND » de Franco "Bifo" Berardi, dans les poèmes trans\*langues d'Elsa von Freytag-Loringhiven et les agencements collectifs machiniques de Félix Guattari, dans les rituels de CAConrad et dans le travail pour le bonheur des morts (et des vivants) de Vinciane Despret, dans la vie de Lyn Hejinian et dans le jardin de Derek Jarman, dans la poésie de Katerina Gogou et dans le journal de prison de Assata Shakur, dans la « version française » de *L'Odyssée* d'Emmanuel Lascoux mais aussi dans le

---

cristal, le métal et beaucoup d'autres substances, je suis un être sonore, mais ma vibration à moi je l'entends du dedans; [...] je m'entends avec ma gorge ».

<sup>304</sup> De monos, *μόνος* : seul, un ou unique en grec ancien et moderne.

<sup>305</sup> Renvoi au Branchage « *Surrounded poetry* », note 226.

« Manifeste Anthropophage » d'Oswaldo De Andrade...<sup>306</sup> Cette liste indicative pourrait continuer à s'allonger et les combinaisons et recombinaisons possibles ne prendraient jamais fin tout comme nous pourrions continuer à slalomer la ligne brisée des citations indiquant les possibilités du « et » entre plusieurs points nommés d'après Éros et conjugués avec autre chose, qui dépasse la seule écriture ou performance : Éros et sexualités (Perloff), Éros et luttes politiques (Marcuse), Éros et *grasshoppers* (Harryman), Éros et poèmes (Myles), Éros et mots puissants (Morizot), Éros et genres (Wong), Éros et sororité (Sarrazin), Éros et maladie du corps humain et de la Terre (Jarman).

---

<sup>306</sup> Audre Lorde, *Sister Outsider*, op. cit et Audre Lorde, Gerty Dambury (trad.), *La Licorne noir / The Black Unicorn*, L'Arche, coll. Des écrits pour la parole, Paris, 2021 ; Herbert Marcuse, *Eros and Civilisation - A Philosophical Inquiry into Freud*, Routledge & Kegan Paul Ltd, Londres, 1956 et Herbert Marcuse, *Eros and Civilisation - A Philosophical Inquiry into Freud*, Routledge, Oxon, 1998, transfert numérique 2005 et Herbert Marcuse, « Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel (trad.), *Éros et Civilisation – Contribution à Freud*, Les éditions de minuit, coll. Arguments, Paris, 1963, transfert numérique, 2012 ; Arne Naess, David Rothenberg (trad.), *Ecology, Community and Life-Style – Outline of an Ecosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, transfert numérique, 2003 ; Monique Wittig, *Le Chantier littéraire*, Presses Universitaires de Lyon, éditions Ixe, Donnemarie-Dontilly et Lyon, 2010, p. 123 ; Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World - On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, New Jersey, 2015 ; Franco "Bifo" Berardi, *AND - Phenomenology of the end – Cognition and sensibility in the transition from conjunctive to connective mode of social communication*, Aalto University publication series Doctoral Dissertations 139, Helsinki, 2014 ; Elsa von Freytag-Loringhoven, Irene Gammel et Suzanne Zelazo (dir.), *Body Sweats – The uncensored writings of Elsa von Freytag-Loringhoven*, Cambridge - Massachusetts, Londres, The MIT Press, 2011 ; Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écosophie*, op. cit ; CA Conrad, *A Beautiful Marsupial Afternoon: New (Soma)tics*, Seattle, New York, Wave Books, 2012 ; Vinciane Despret, *Au bonheur des morts – récits de ceux qui restent*, Les empêcheurs de penser en rond / La Découverte, Paris, 2015 et Vinciane Despret, *Au bonheur des morts– récits de ceux qui restent*, La Découverte, coll. poche, Paris, 2017 ; Lyn Hejinian, *My Life and My Life in the Nineties*, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut, 2013 et Lyn Hejinian, *My Life*, Burning Deck, Providence, 1980 ; Derek Jarman, *Modern Nature – The Journals of Derek Jarman*, Century, London, 1991 et Derek Jarman, *Modern Nature – The Journals of Derek Jarman*, Vintage, London, 1992, transfert numérique, Penguin, 2011 ; Katerina Gogou, *Τώρα να δούμε εσείς τί θα κάνετε – Ποιήματα 1978-2002 (Maintenant voyons voir ce que vous allez faire – Poèmes 1978-2002)*, Kastanioti, Athènes, 2015 ; Assata Shakur, *Cases Rebelles* (dir. et trad.), *Assata – une autobiographie*, Premiers Matins de Novembre et Cases Rebelles Panafrorevolutionnaires, France, 2018 ; Homère, Emmanuel Lascoux (trad.), *L'Odyssée*, P.O.L., Paris, 2021 ; Oswaldo De Andrade, « Manifesto Antropofago », *Revista de Antropofagia*, n°1, year 1, May 1928, São Paulo et Oswaldo De Andrade, Lorena Janeiro (trad.), *Manifeste anthropophage*, Black Jack, coll. Pile ou face, Paris/Bruxelles, 2011. Pour lire la version portugaise originale : <https://cdn.culturagenial.com/arquivos/manifesto-antropofago.pdf>



# Chapitre 1 [Plain Text]

Pourquoi un poème, pourquoi pas un essai ?  
Ah, mais voyez-vous, nous écrivons des poèmes dans nos essais  
et des essais dans nos poèmes.  
Nous ne confondons pas la forme et le contenu.  
Nous les fusionnons, voyons les fils de soie et de corde s'entrelacer<sup>307</sup>.

Nées d'une intuition pendant la recherche d'un titre pour cette conférence de fin 2016 qui, sur le chemin, est devenue une *conferrance*, les pratiques du « et » ont pris conscience du fait qu'elles n'étaient pas nées *ex nihilo*, mais qu'elles provenaient d'une histoire spécifique à laquelle elles devaient beaucoup, peut-être jusqu'à leur existence<sup>308</sup>. Cette histoire est celle du féminisme. Dans ce récit géopolitiquement situé et vécu depuis l'Europe, elle commence avec force, mais sans le suivi mérité, au milieu de la Commune de Paris avec des personnes aussi saisissantes qu'Élisabeth Dmitrieff et l'Union des femmes qu'elle fonda le 11 avril 1871 et qu'elle codirigea avec sept travailleuses<sup>309</sup>. Le mouvement ne reprend vraiment qu'à la fin des années 1960, gagnant significativement en ampleur, avec la création du *Women's Lib* (qui a grandi dans le contexte du Mouvement contre la guerre de Vietnam, du Mouvement américain des droits civiques, du Mouvement pour les droits des peuples autochtones et l'essor de la Nouvelle Gauche) et du Mouvement de libération des femmes (qui a surgi pendant Mai 68 à Paris) aux États-Unis et en France respectivement<sup>310</sup>.

---

<sup>307</sup> Nellie Wong, « Plain Text », Oliv Zuretti & Meghan McNealy (trad.), *Je transporte des explosifs on les appelle des mots- Poésie et féminismes aux États-Unis*, Paris, Cambourakis, 2019, p. 168 : « *Why a poem, why not an essay? / Ah, but you see, we write poems in our essays / and essays in our poems / We do not confuse the form from the content. / We fuse them, see threads of silk and cord intertwine.* ».

<sup>308</sup> Tout comme avec « *Surrounded poetry* », le terme naît en essayant de nommer quelque chose qui n'a pas de nom et qui surgit d'une pratique qui est naissante elle-même. La thèse a permis une meilleure perception et compréhension de ces tropismes qui, en fait, fabriquent une méthodologie de travail artistique.

<sup>309</sup> Élisabeth Dmitrieff ou Elizaveta Tomanovskaïa est une femme russe de 20 ans qui quitte son pays pour rejoindre l'Internationale. Elle ira d'abord à Genève en 1869 où elle fait partie de l'Association Internationale des Travailleurs et codirige le journal *Narodnoye delo* (La cause du peuple), puis à Londres pour dialoguer presque journalièrement avec Marx et travailler avec lui une approche plus pratique de ses théories économiques, inspirée du roman *Que Faire ? Les hommes nouveaux* de Nikolai Tchernychevsky (Saint-Petersbourg, 1863 – éditions des Syrtes, Paris, 2000). Dmitrieff ira par la suite à Paris mettre ses idées à l'œuvre dans le contexte de l'effervescence de la Commune en créant l'Union des femmes pour la défense de Paris et les soins aux blessés : « Elle devint la plus grande et la plus efficace des organisations de la Commune [...] À certains égards l'Union des femmes peut apparaître comme la réponse à tant de questions sur le travail des femmes qui étaient au cœur des discussions des premières réunions populaires de 1868 [...] l'Union imaginait une réorganisation complète du travail des femmes et la fin de l'inégalité économique fondée sur le genre en même temps qu'elle répondait, comme l'indique son nom complet, à l'urgence de la situation de combat [...] ». Kristin Ross, *op. cit.*, notamment p. 36-37. Comme tous les communards, Dmitrieff s'intéressait aux communs et à l'autogestion à échelle internationale beaucoup plus qu'au vote ou à une pensée politique confinée dans le périmètre d'un état-nation. De ce point de vue, sa démarche peut *a posteriori* être rapprochée des féminismes radicaux intersectionnels qui, d'ailleurs, gagneraient à investir davantage dans l'internationalisme.

<sup>310</sup> Nombreux sont les mouvements de résistance et d'organisation de femmes contre le patriarcat à travers les pays et autour du monde. La présente approche se trouve réduite à cause de la situation géographique et des lectures qui sont les miennes, d'un côté, et peut-être aussi par l'importance que j'attache au lien entre des mouvements politiques œuvrant pour des changements structurels contre les oppressions racistes, sexistes,



« Ce sont les poétesses qui ont rendu le mouvement possible [...] on pourrait même affirmer, au risque d'une certaine exagération, que les poétesses sont le mouvement »<sup>311</sup> affirme Jan Clausen, poétesse elle-même, dès la première page de son long essai, écrit en 1982 et intitulé « Un mouvement de poétesses : pensées sur la poésie et le féminisme »<sup>312</sup>. Le nombre des féministes qui utilisent l'écriture de manière expérimentale comme une voie d'émancipation, d'érotisation, d'organisation, de joie et de cri politiques est considérable. Audre Lorde, bell hooks, Monique Wittig, Jan Clausen, Carla Harryman, n'en sont que les plus connues de ces féministes. Pour elles, écrire est une chose vitale politiquement et artistiquement. Elles sont éveillées et présentes au monde tout autant qu'à leurs propres besoins et désirs en tant que sujets opprimés et en cours/cure d'auto-découverte. « La poésie est devenue un des moyens favoris pour la libre expression, la prise de conscience et la communication »<sup>313</sup>, développe Clausen. Dans cet essai, sa propre pratique du « et » est intense. Elle a tout d'abord besoin de dire pourquoi elle écrit et depuis où elle écrit, préciser ce que la poétesse féministe qu'elle est cherche à mettre ensemble pour mieux comprendre le « nous » et le « je » qui vont co-écrire l'essai dans un milieu qui est éminemment patriarcal.

Comment faire pour la trouver et comment se précise et se met en place cette « *Angry Harmony* » dont expose le tableau que Louise Fishman peint au tout début des années 1970 ?<sup>314</sup> Les mots s'inscrivent à l'intérieur d'une sorte de cadre assez étroit qui ressemble vaguement à une double fenêtre. Non seulement il ne laisse pas respirer les deux mots qui sont hâtivement et intensément peints contre la surface de la toile, mais il les oblige à s'y inscrire comme s'ils se piétinaient entre eux, oppressés et opprimés – fléchis et courbés-, à l'intérieur de quatre mini-rectangles : ANG-HAR / RY-MONY. Les couleurs sont le résultat de mélanges aussi hâtifs et intenses que les traits rendant les mots lisibles. Clausen commence par décrire ses propres doutes et faiblesses. Elle n'a pas de bagage universitaire, elle ne jouit pas forcément d'une bonne réputation. Ce dont elle souhaite parler est douteux, comment peut-elle, est-ce, d'ailleurs, possible de représenter, à elle seule, toutes les poétesses féministes, toute cette « assemblée hétéroclite »<sup>315</sup> ? Comment peut-elle écrire à leur place ?

---

classistes dont je suis familière et l'essor du féminisme radical (qui ne se focalise pas sur l'égalité homme-femme et le droit de vote, mais cherche à imaginer et lutte pour des changements de fond non-binaires vers un monde écologiquement et politiquement juste et libre), de l'autre.

<sup>311</sup> Jan Clausen, *A movement of poets : Thoughts on Poetry and Feminism*, Long Haul Press, Brooklyn, 1982, Oliv Zuretti & Meghan McNealy (trad.), *Je transporte des explosifs on les appelle des mots- Poésie et féminismes aux États-Unis*, op. cit., p. 17.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 16-81.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>314</sup> Louise Fishman, « *Angry Harmony* », acrylique et pastel, 30"x 40", 1970, reproduit dans la revue féministe *Heresies – A feminist Publication on Art and Politics*, New York, n°1, janvier 1977, dans la contribution de Harmony Hammond, « *Feminist Abstract Art – A Political Viewpoint* », p. 69. [https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/sites/default/files/styles/small/public/article-image/thomps11\\_1.jpg?itok=AmLNW82](https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/sites/default/files/styles/small/public/article-image/thomps11_1.jpg?itok=AmLNW82). En 1973 Fishman fera toute une série de tableaux en colère intitulée « *Angry Paintings* » souvent dédiés à des femmes dont les prénoms apparaissent (ou pas) dans le tableau, par exemple « *Angry Bertha* » ou « *Angry Bianca* ».

<sup>315</sup> Jan Clausen, op. cit., p. 21.

Quoiqu'elles partagent une idéologie féministe, elles ne partagent pas une idéologie féministe unique : elles sont féministes marxistes, féministes radicales, lesbiennes séparatistes, et toutes les nuances innommées entre et autour<sup>316</sup>.

Elle va donc choisir d'introduire l'essai en donnant des éléments précis sur qui elle est, elle, pour ainsi partager les motivations de son approche, dire depuis quel endroit elle voit ce qu'elle voit, expliquer depuis quel endroit elle vit ce qu'elle va, par la suite, décrire et revendiquer. Quelques années avant la publication du texte épistémologique, célèbre et décisif, de Donna Haraway intitulé « Savoirs situés », Clausen se trouve à en pratiquer de manière explicite et directe les principes<sup>317</sup> :

Je vois [...] à travers le prisme de ce que je suis : une poétesse, une poétesse lesbienne, blanche autoéditée d'à peine plus de trente ans, issue d'un milieu protestant de classe moyenne, munie de références universitaires négligeables, d'une ambition intense et d'une réputation incertaine, qui a écrit ses poèmes et a développé son identité littéraire principalement dans l'utérus/creuset du féminisme des années 1970, une poétesse étatsunienne radicale identifiée-aux-femmes, qui tente de se confronter, par la poésie et par d'autres moyens, aux vagues promesses et aux réelles menaces de l'avant-dernière décennie de ce siècle terrifiant comme aucun autre auparavant. Je suis tout à fait consciente que les préoccupations reflétées ici sont symptomatiques d'un moment historique particulier du développement de la poésie féministe – un moment que je vois, en outre, par le biais géographique spécifique d'une féministe et écrivaine basée à New York. En d'autres termes, cet article n'est qu'une étape d'un processus, un aspect d'une conversation à plusieurs facettes.<sup>318</sup>

Cette manière de présenter le corps qui écrit l'essai, tout comme le fait de le percevoir comme une « étape » et une « conversation » plutôt que comme l'organisation aboutie d'un savoir (ce à quoi l'essai peut tout à fait prétendre par ailleurs), est une pratique du « et » qui refuse de ne pas combiner différents états d'âme, exigences de travail, revendications politiques et expériences de vie. Elle est aussi un exemple d'écriture non-patriarcale, un exemple donc d'écriture qui refuse d'être le fruit ou le porteur d'un savoir dit supérieur, qui ne souhaite pas se présenter comme le travail d'un génie, fut-il au féminin, ou d'un expert. Clausen laisse volontairement tomber toute idée de « suprématie » de l'auteur, de savoir ubiquitaire, de maîtrise ou d'objectivité. L'essai s'écrit en essayant de penser à partir de l'expérience vécue qui le fait naître et de toute la fragilité que celle-ci comporte et implique. Ce

---

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>317</sup> Donna Haraway, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, Inc., Vol. 14, No. 3, automne, 1988, pp. 575-599.

<sup>318</sup> Oliv Zuretti & Meghan McNealy (trad.), *Je transporte des explosifs on les appelle des mots- Poésie et féminismes aux États-Unis*, op. cit., p. 21.

sont ses propres désirs et inquiétudes qui sont le moteur véritable de ce qu'elle entreprend. C'est une attitude courageuse et émancipatrice :

je dois dire que mon *besoin* d'entreprendre ce projet a eu en réalité peu à voir avec des considérations aussi rationnelles [...] il est né d'une volonté de m'attaquer à ma propre situation de poétesse féministe, de rendre compte d'un sentiment – mal défini, à demi conscient, et ignoré pendant des mois sinon des années – d'insatisfaction, de blocage, d'être en quelque sorte contrariée dans mes mouvements, non seulement d'autrice de mes propres poèmes, mais de lectrice de la poésie des autres<sup>319</sup>.

L'essai répond à des questions de première nécessité pour ainsi dire, qui sont aussi, accessoirement, des questions théoriques féministes et poétiques plutôt que l'inverse. Il ne s'agit pas donc ici d'une recherche d'ordre historique ou épistémologique au sens classique du terme, mais d'une « recherche » qui s'impose existentiellement à celle qui écrit et qui finit par insister sur la nécessité d'un féminisme intensément inclusif qu'aujourd'hui on appellerait intersectionnel. En s'écrivant et pour s'écrire, l'essai impose à l'autrice une fouille difficile mais vitale. C'est en cela aussi qu'il est « processus » et « conversation ».

« Toute épistémologie commence dans la peur – la peur que le monde soit trop labyrinthique », concluent Lorraine Daston et Peter Galliston dans leur ouvrage commun, *Objectivity*<sup>320</sup>. À la recherche des raisons qui ont validé à ce point le modèle de l'objectivité contre tous les autres dans le monde scientifique, ils poursuivent : « la peur qu'on associe à l'objectivité est différente et plus profonde que les autres. La menace n'est pas extérieure [...] L'objectivité craint la subjectivité, le noyau du moi<sup>321</sup>. » Pour le mouvement (poétique) féministe autant que pour Clausen, cette sorte de peur n'est, en revanche, ni obstructive ni répulsive. Le féminisme cherche, au contraire, à embrasser et à être embrassé par le monde tout autant que par ce noyau-de-soi qui est son terrain, son champ de lutte et de travail. Pour prendre conscience du quotidien des femmes et pour produire des actions solidaires, le féminisme a besoin de toucher et faire parler cette subjectivité même qui met le monde scientifique mal à l'aise. Ce noyau-dans-le-monde est à la fois commun et unique pour chaque femme. C'est sa matière première, son âme, son arme et son amour et tout travail de lutte et d'écriture commence exactement là. Non pas narcissiquement mais cosmiquement. Cela n'en fait pas pour autant une tâche ou une quête faciles :

par moments, je noyais la machine à écrire sous mes larmes, ayant le sentiment plutôt irrationnel que, d'une certaine façon, il ne s'agissait

---

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>320</sup> Lorraine Daston et Peter Galliston, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007, p.372.

<sup>321</sup> « [...] *the fear objectivity addresses is different from and deeper than the others. The threat is not external [...] Objectivity fears subjectivity, the core self.* », *Ibid.* p. 374.

pas simplement de réussir à écrire cet article, mais que ce qui était en jeu était la validité de ma propre identité de poétesse et peut-être même de féministe<sup>322</sup>.

Plutôt que de cacher les conditions psychiques peu glorieuses du processus de l'écriture, la poétesse les met sur le papier pour que ses lectrices soient au courant des ingrédients intimes avec lesquels cet essai a été composé. Ce choix fait partie du partage qui est le but de son texte. Et, avec ce geste, son texte n'en devient que plus fort. La subjectivité n'est ici ni une faiblesse ni un manque d'objectivité menant à une perte d'autorité. Elle est plutôt une arme d'émancipation partageable et contagieuse se déployant par un geste qui refuse sciemment d'être autoritaire. Ce qui est privilégié c'est l'amitié, l'ouverture, le partage comme autant de modes de faire circuler la connaissance et la force pour s'entraider pour soigner collectivement ce qui va mal. Cette attitude est très proche de ce qui, depuis le début des années 2010, s'appelle « *Autotheory* » : la chercheuse n'est pas exclue de sa recherche, elle n'est pas le sujet qui observe depuis l'extérieur un objet qu'elle étudie de manière détachée. Paul B. Preciado, Sara Ahmed, Maggie Nelson, Eve Kosofsky Sedgwick, Ann Cvetkovich, Audre Lorde, Maggie Nelson et bien d'autres autrices féministes s'incluent elles-mêmes dans leurs recherches et leur récit, à l'instar de Simone Weil, qui pourrait *a posteriori* être la figure inaugurale de ce mouvement avec son « Journal d'usine », provoquent ou écrivent des situations de vie pour les étudier en les partageant et en mettant en action ce qu'elles écrivent<sup>323</sup>.

---

<sup>322</sup> Oliv Zuretti & Meghan McNealy (trad.), *op. cit.*, p. 19.

<sup>323</sup> Simone Weil, *La condition ouvrière*, Paris, Gallimard, coll. « Espoir », 1951, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002. Du 4 décembre 1934 à août 1935, Weil va travailler comme « manœuvre sur la machine » à l'usine pour faire l'expérience de la vie ouvrière avec l'aliénation, la faim, la fatigue qu'elle comporte et pouvoir ainsi en parler autrement que comme une observatrice extérieure.  
[http://classiques.ugac.ca/classiques/weil\\_simone/condition\\_ouvriere/condition\\_ouvriere.html](http://classiques.ugac.ca/classiques/weil_simone/condition_ouvriere/condition_ouvriere.html)



## Chapitre 2 [Amour et féminisme et écriture]

Pourquoi un poème, pourquoi pas un essai ?  
Ah, mais voyez-vous, nous écrivons des poèmes dans nos essais  
et des essais dans nos poèmes.  
Nous ne confondons pas la forme et le contenu.  
Nous les fusionnons, voyons les fils de soie et de corde s'entrelacer Nous faisons  
l'amour dans le cœur du sens  
dans l'abdomen de la douleur et de la lutte  
dans les yeux qui voient la clarté  
dans le rugissement et la danse des lions<sup>324</sup>.

Les pratiques du « et » sont de l'amour. Et ce sont aussi des tactiques d'amour.

Aimer, c'est s'occuper de ce qui est là, dans le bruit des projections de différents passés, futurs et états. Mais "s'occuper de" désigne peut-être trop l'échange et le marchandage, la création de fausses équivalences. Peut-être devrais-je dire ce que je dis toujours, à savoir que je propose que l'amour implique le rythme d'une ambition et d'une intention de rester synchrones, ce qui est moins exigeant que de rester en phase, mais tout de même assez difficile et périlleux.<sup>325</sup>

Que peut l'amour face au désenchantement, à l'aliénation, à la tristesse, à la détresse, à la haine, à la guerre ou au ressentiment (la liste est longue, trop longue...) qu'il soit sexiste, racial, spéciste, validiste ou de classe ? Peut-être rien. Peut-être quelque chose. Mais, Lauren Berlant, qui a beaucoup écrit sur l'amour et le désir d'un point de vue queer, en livre ici une définition qui permet de mieux préciser le lien entre les pratiques du « et », l'acte d'écrire et l'acte d'aimer. Il est difficile, par exemple, dans le contexte politique et écologique actuel de ne pas écrire pour « rester synchrones » avec les injustices et les souffrances que génèrent les sociétés néolibérales ; et, au moins depuis *Une Chambre à soi*<sup>326</sup>, il est difficile de ne pas

---

<sup>324</sup> Nellie Wong, « Plain Text », Oliv Zuretti & Meghan McNealy (trad.), *Je transporte des explosifs on les appelle des mots- Poésie et féminismes aux États-Unis*, Cambourakis, Paris, 2019, p. 168 : « *Why a poem, why not an essay? / Ah, but you see, we write poems in our essays / and essays in our poems / We do not confuse the form from the content. / We fuse them, see threads of silk and cord intertwine. / We make love in the heart of sense / in the abdomen of pain and struggle / in the eyes that see clarity / in the roar and dancing of lions* ».

<sup>325</sup> Lauren Berlant, A Properly Political Concept of Love: Three Approaches in Ten Pages, *Cultural Anthropology*, Vol. 26, Issue 4, p. 683 : « *to love is to deal with what's here amid the noise of projected out pasts, futures, and states. But "dealing with" might point too much toward exchange and bargaining, the forging of false equivalences. Maybe I should say what I always say, which is that I propose love to involve a rhythm of an ambition and an intention to stay in sync, which is a lower bar than staying attuned, but still hard and awkward enough.* »

<sup>326</sup> Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Londres (34 Paradise road), Hogarth Press, 1929. Pour une version de 1935 lisible en ligne [https://archive.org/details/woolf\\_aroom/page/n3/mode/2up](https://archive.org/details/woolf_aroom/page/n3/mode/2up)

invoquer l'écriture pour entrer et rester « en phase » avec ce qui peut produire des onguents parlés et des antidotes empuissants<sup>327</sup>.

À quoi cela pourrait-il rimer, en effet, que de pratiquer le « et » sans synchronisation, sans simultanéité rythmée entre plusieurs entités et choses ? Quel sens cela aurait-il que d'entrer et de « rester en phase » si ce n'est pour pratiquer amoureusement le « et », si ce n'est pour trouver le ton et les méthodes douces pour des conjugaisons collectives – qui peuvent peut-être soutenir et accompagner des mouvements moins doux et plus frontaux, par la suite ?

Trouver comment entrer en synchronie avec un rythme qui peut, momentanément, devenir commun et produire ne serait-ce qu'un soupçon de la force que peuvent procurer la solidarité, la sororité, l'entraide et l'amitié comme antidotes au mal-être généralisé est aujourd'hui une vraie motivation pour écrire et participer au monde animé.

Mais si c'est de l'amour qu'il est question ici, cet amour n'est pas chrétien. Il ne s'agit pas, par exemple, de sauver qui que ce soit. Il ne s'agit pas de moraliser. Il s'agit de créer les conditions pour de respirations communes et des aspirations collectives. Pour le philosophe et activiste Franco "Bifo" Berardi, la poésie est organiquement entrelacée avec la perception et la narration, avec les sens des corps et les sens des mots. Cette liaison sémiotique et profonde produit la réalité : la poésie inspire l'imagination sociale ainsi qu'une manière de parler qui est poétiquement politique :

La poésie est le flux sémiotique dont émanent les formes perceptives et narratives qui façonnent la sphère commune de l'expérience. La réalité, en d'autres termes, est la sphère d'interaction et de communication humaine sécrétée par le langage et raffinée par la poésie. La poésie construit et instille les strates de la mythopoïèse : elle est l'inspiration de l'imagination sociale et du discours politique.<sup>328</sup>

Il ne s'agit pas de penser l'esprit sans corps ou en termes de morale immuable, mais de prendre les poèmes pour ce qu'ils sont : de petits faits modestes qui couvent peut-être un potentiel insoupçonné, et parfois disproportionné.

*Breathing – Chaos and Poetry*, le livre de Berardi dont provient la citation ci-dessus, commence avec la description de la scène de mort de Eric Garner, moins connu en Europe que George Floyd mais assassiné de la même manière. Une association d'idées peut de là nous amener vers les différents mouvements des places et le rôle central qu'y joue la parole partagée. Souvent, des poèmes sont (composés et) récités lors de ces moments de résistance

---

<sup>327</sup> « Empuissancement » et « empuissant·e » semblerait être la traduction la plus intéressante du mot anglais *empowerment* et *empowering* puisqu'en français, on peut ainsi éviter une confusion entre « puissance » et « pouvoir ».

<sup>328</sup> Franco "Bifo" Berardi, *Breathing – Chaos and Poetry*, op. cit., Semiotext(e) Intervention Series, South Pasadena, 2018, livre électronique, chapitre 1 "I can't breathe".

et de création politique collective qui produisent de la démocratie spontanée à petite échelle dans plusieurs villes. Cela part de révoltes contre le mémorandum et les plans d'austérité qui ont eu lieu en 2010 en Grèce au Printemps Arabe sur l'autre rive de la Méditerranée la même année, et du mouvement *Occupy* de l'autre côté de l'océan Atlantique en 2011 à Nuit débout suite aux fortes manifestations contre la Loi Travail à Paris en 2016, à la mobilisation de *Standing Rock* contre les pipelines en 2016 et 2017, les manifestations pour les droits des femmes juste avant le premier confinement en mars 2020, l'élargissement du mouvement *Black Lives Matter* en été 2020 et les actions d'*Extinction Rebellion*, d'*ende Gelände* et de tant d'autres ces dernières années<sup>329</sup>. Et cela continue. Lors de tous ces moments d'intensité dans l'histoire récente des droits civiques et écologiques, les gens pratiquent le « et » dans la rue, ils font face à la violence et ils font l'amour, c'est-à-dire qu'ils produisent des énergies collectives qui leur apprennent à habiter avec force collective et amoureuxment le monde actuel qui est encore plus instable et précaire que l'ancien.

Deuxième association d'idée ou saut dans le temps sans temps des mythes et des poèmes. Des mouvements contre le chaos et le cynisme néolibéraux à l'Éros primordial du poème qu'Hésiode (n') a (pas) écrit au VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Qu'est-ce qui peut bien relier le millénaire qui commence et l'histoire très lointaine de la naissance du monde que la Muse, parvenue dans le jardin d'Hésiode, voulait lui raconter pour qu'il la raconte à son tour ?

S'il y a une réponse à trouver à cette question improbable, elle est à chercher dans ce jardin désormais sans muse mais avec du mycélium et des racines souterraines toutes aussi importantes que les branchages visibles. C'est ici aussi que les pratiques du « et » apprennent à faire l'amour – et ce n'est ni l'amour chrétien patriarcal ni l'amour socratique maïeutique. C'est pour cela qu'elles ont besoin de se transporter dans un temps poétique où les corps terrestres et célestes surgissent à peine du chaos. Le « et » a besoin d'entrer en phase avec la toute première apparition d'Éros via les mots du poète auquel la Muse confie la Théogonie :

*ἦτοι μὲν πρῶτιστ' Ἄϊος γένετ'· αὐτὰρ ἔπειτα  
Γαῖ' εὐρύστερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ  
ἀθανάτων οἳ ἔχουσι κάρη νιφόεντος Ὀλύμπου,  
Τάρταρά τ' ἠερόεντα μυχῶ χθονὸς εὐρυοδείης,  
ἠδ' Ἔρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι,  
λυσιμελής, πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων  
δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν.<sup>330</sup>*

<sup>329</sup> Pour un survol de ces mouvements autour de la planète pendant la première partie des années 2010 : Geoffrey Pleyers et Marlies Glasius, « La résonance des " mouvements des places " : connexions, émotions, valeurs », *Socio* [en ligne], 2|2013, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 13 décembre 2022, <http://journals.openedition.org/socio/393>; DOI : <https://doi.org/10.4000/socio.393> et aussi <https://www.ende-gelaende.org/en/>

<sup>330</sup> Hésiode, *Théogonie* (Θεογονία, récit de la naissance des dieux), VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., pour une lecture du poème en ligne, <https://remacle.org/bloodwolf/poetes/falc/hesiod/theogonie.htm>



Après Chaos et Terre apparaît en troisième lieu ce que les Grecs appellent *Éros* [...] c'est l'Amour primordial. Pourquoi cet Éros primordial ? Parce que, en ces temps lointains, il n'y a pas encore de masculin ni de féminin, pas d'êtres sexués. Cet Éros primordial n'est pas celui qui apparaîtra plus tard avec l'existence des hommes et des femmes, des mâles et des femelles. Dès lors, le problème sera d'accoupler des sexes contraires, ce qui implique nécessairement un désir de la part de chacun, une forme de consentement<sup>331</sup>.

Éros, amour primordial, une entité qui ne connaît ni le jour ni la nuit, ni le masculin ni le féminin. Autant dire, un amour qui ne connaît pas la binarité, qui est (avec) tout et embrasse tout.

*Chaos*, donc, est un mot neutre et non pas masculin. *Gaïa*, la Terre mère est évidemment un féminin. Mais qui peut-elle aimer en dehors d'elle-même puisqu'elle est toute seule avec Chaos ? L'Éros qui apparaît en troisième lieu, après Béance et Terre, n'est donc pas pour commencer celui qui préside aux amours sexués. Le premier Éros exprime une poussée dans l'univers<sup>332</sup>.

Il est intéressant de relever ici la manière dont lucidité extra-binaire et impossibilité de sortir d'un système de pensée binaire coexistent dans l'écriture de Jean-Pierre Vernant dans le passage cité. Il commence par apercevoir pleinement l'importance que revêt l'apparition du premier Éros. C'est un amour primordial. Il n'équivaut à rien de moins qu'une poussée dans l'univers, autant dire à un jaillissement vital, à une force et une énergie incomparables, à un désir créateur qui existe et fait exister avant que les opposés femelle – mâle n'apparaissent. Ils n'arrivent en effet que plus tard. Et ce même Vernant, si attentif et si fin, devient, quelques lignes plus tard, incapable de voir en quoi Chaos et Terre auraient pu avoir une relation. Depuis son point de vue, sans la présence du féminin et du masculin, l'amour érotique est complètement inimaginable. Le neutre et le féminin ne peuvent aucunement avoir d'histoire d'amour, encore moins engendrer la vie, et cela même dans un contexte mythologique où, par définition, tout est possible. La force du système de vision imposé par le règne absolu des deux « sexes » dans la société occidentale est tellement puissant et omniprésent que Vernant ne le perçoit pas. Il est totalement incapable de réaliser qu'il est sous son emprise dans son appréciation d'une époque radicalement autre et d'un récit incroyablement lointain de ce dont il fait l'expérience dans sa vie en France en 1999. Ce conditionnement demeure, le concernant, totalement invisible. Malgré sa perception généralement subtile et tendre, Vernant n'arrive pas à voir par-delà le masculin et le féminin.

---

<sup>331</sup> Jean-Pierre Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes – Récits grecs des origines*, Paris, Seuil, La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle, 1999, livre électronique, chapitre « Au tréfonds de la terre : la Béance ».

<sup>332</sup> *Ibid.*, *id.*

À ses yeux si ces deux termes antithétiques et polarisants ne sont pas là, l'amour en est automatiquement exclu.

De la même façon que Terre a surgi de Béance, de Terre va jaillir ce qu'elle contient dans ses profondeurs. Ce qui était en elle mêlé à elle se trouve porté au-dehors : elle en accouche sans avoir eu besoin de s'unir à quiconque. Ce que Terre délivre et découvre, c'est cela même qui demeurait en elle obscurément.<sup>333</sup>

Il se peut que la parthénogénèse à laquelle se livre Terre soit inspirée par Chaos, aidée, secondée par lui et sa neutralité. L'amour n'a pas à être automatiquement exclu comme possibilité relationnelle juste parce que Chaos n'est pas doté d'organes sexuels. L'amour, l'acte amoureux, peut être complet et pleinement ressenti sans eux. Contrairement à ce que semble avancer Vernant, il se peut que le monde ait été déclenché par des actes amoureux dépourvus des modalités de mœurs humains du XX<sup>e</sup> siècle. Les rapports sexuels ne sont, par exemple, synonymes de pénétration de façon exclusive que dans un contexte hétéro-patriarcal tout comme les organes utilisés n'ont pas à être tous de chair humaine ou assignés en tant qu'organes sexuels. Cette ouverture des sensations et de leurs effets est aussi une pratique du « et » qui a à voir avec la libération du corps en tant que continuum érotique plutôt que surface découpée par des organes spécifiques exclusivement assignés à la copulation.

Terre enfante d'abord un personnage très important, *Ouranos*, Ciel, et même Ciel étoilé. Ensuite, elle met au monde *Pontos*, c'est-à-dire l'eau, toutes les eaux, et plus précisément Flot marin, puisque le mot grec est masculin. Terre les conçoit donc sans s'unir à quiconque. Par la force intime qu'elle porte en elle, Terre développe ce qui était déjà en elle et qui, à partir du moment où elle le fait sortir, devient son double et son contraire. Pourquoi ? Parce qu'elle produit Ciel étoilé égal à elle-même, comme une réplique aussi solide, aussi ferme et de la même taille qu'elle. Alors Ouranos s'allonge sur elle. Terre et Ciel constituent deux plans superposés de l'univers, un plancher et une voûte, un dessous et un dessus, qui se recouvrent complètement.<sup>334</sup>

Les images que font surgir ces récits rapportés par Vernant sont érotiques et pleins d'amour, un amour doux et cosmogonique à la fois. Les éléments primordiaux naissent les uns des autres. On peut, par exemple, les imaginer s'engendrer sans organes sexués grâce à un excès de co-présence amoureuse. La vie jaillit d'un excès de proximité, d'attraction et d'entrelacements qui se multiplient sur les surfaces dépliées des peaux, des membranes, des pores et des étendues de ces entités aux énergies primordiales débordantes.

---

<sup>333</sup> *Ibid.*, *id.*

<sup>334</sup> *Ibid.*, *id.*

Quand Terre enfante Pontos, Flot marin, celui-ci la complète et s'insinue à l'intérieur d'elle, il la limite sous la forme de vastes étendues liquides. Flot marin, comme Ouranos, représente le contraire de la Terre. Si la Terre est solide, compacte, et que les choses ne peuvent pas s'y mélanger, Flot marin, à l'inverse, n'est quant à lui que liquidité, fluidité informe et insaisissable : ses eaux se mêlent, indistinctes et confondues. À la surface, Pontos est lumineux, mais dans ses profondeurs il est absolument obscur, ce qui le rattache, comme Terre, à une part chaotique.

Ainsi, le monde se construit à partir de trois entités primordiales : *Chaos*, *Gaïa*, *Éros*, puis de deux entités enfantées par la Terre : *Ouranos* et *Pontos*. Elles sont toutes à la fois des puissances naturelles et des divinités. Gaïa, c'est la terre sur laquelle nous marchons en même temps qu'une déesse. Pontos représente les flots marins et constitue aussi une puissance divine, à laquelle un culte peut être rendu. À partir de là s'inscrivent des récits d'un autre type, des histoires violentes et dramatiques.<sup>335</sup>

Autant dire que dans la mythologie grecque, tout va bien tant qu'il n'y a pas encore de féminin et de masculin clairement départagés. Pas de drame, pas de violence, juste de l'amour, énormément d'amour. Chaos, le neutre, Éros primordial et Gaïa la Terre permettent à tous les corps de se rapprocher, de rester vitaux, de se rencontrer selon un amour par-delà les genres et les rivalités binaires.

Le patriarcat se fonde sur la « guerre des sexes » qu'il renforce et nourrit parce que c'est en grande partie grâce au travail gratuit de femmes (reproduction de l'espèce, prise en charge des enfants, soins envers tous, nourriture, ménage, etc., etc.) que la société peut se permettre de s'enrichir de manière cumulative.

Il était une fois le monde qui était rond et on pouvait tourner en rond. Partout il y avait quelque part et partout les voilà hommes femmes enfants chiens vaches sangliers petits lapins chats lézards et animaux. C'était ainsi que c'était. Et chacun chiens chats moutons lapins et lézards et enfants tous voulaient tout en dire à tous et ils voulaient tout dire d'eux-mêmes<sup>336</sup>.

Mais, dans « le monde qui [est] rond », tout le monde veut mais tout le monde ne peut tout dire, tout le monde n'a pas accès à la parole, à l'expression et à l'existence de la même manière ni de manière égale. Au texte-poème de Gertrude Stein juxtaposer, pour les lire ensemble, le poème de bell hooks.

---

<sup>335</sup> *Ibid.*, *id.*

<sup>336</sup> Gertrude Stein, Clement Hurd (illustr.), *The World is Round*, New York, Avon Books, 1939, Camelot, Chicago, 1972, p. 7-8.

## le corps à l'intérieur de l'âme

je guette le son de tes pas mort  
j'attends ici  
avec mon jeune marteau  
ici avec mon petit couteau  
j'écraserai tes doigts  
dès que tu ouvres la porte  
je vais les piler comme du maïs  
je vais chanter une chanson élogieuse  
une chanson que m'a appris ma mère  
la terre est ronde  
il n'y a pas de bord  
on ne peut pas tomber<sup>337</sup>

---

<sup>337</sup> bell hooks, « *the body inside the soul* », Oliv Zuretti & Meghan McNealy (trad.), *Je transporte des explosifs on les appelle des mots- Poésie et féminismes aux États-Unis*, op. cit, p. 174 : « *the body inside the soul / i am listening for your footsteps death / i am waiting here / with my young hammer / here with my little knife / i shall pound your fingers / as you open the door / i shall grind them like corn / i shall make bread / i shall sing a praise song / a song my mother taught me / the earth is round / there is no edge / there is no way to fall off* ». Traduction française par moi-même.



# Chapitre 3 [Écrire et écrire et écrire]

*Along comes something —launched in context.  
Apparaît quelque chose —lancé en contexte.*<sup>338</sup>

“ – How will I know what I think till I think it?”  
was a favorite Creeley question; “– How will I know what I write till I write it?”<sup>339</sup>

La poésie en soi est un « et » continué<sup>340</sup>. Cela implique que non seulement chaque poème est un « et », mais chaque « et » est un potentiel poème. Chaque mot qui vient en cours d'écriture vient pour une raison, qui est celle du poème. L'écriture poétique ou expérimentale ne sert pas à déposer de manière neutre une pensée initiale, qui serait déjà formée, qui existerait indépendamment de l'expérience de cette écriture ou indépendamment du corps qui éprouve cette pensée et qui en est le lieu, indépendamment du monde qui enveloppe ce corps et qui le maintient en vie.

D'une manière similaire, l'écriture ne peut pas non plus se dissocier du milieu dans lequel elle naît, de l'air qu'elle respire et du sol sur lequel elle prend. C'est qu'elle prend comme on le dit d'une plante qu'elle prend, ce qui veut dire qu'elle pousse malgré les éventuels obstacles, qu'elle croît le mieux qu'elle peut sous le soleil.

C'est parce que l'écriture devient en s'écrivant elle-même milieu et parce que, ce qui s'écrit, s'écrit toujours à l'intérieur d'un milieu spécifique, c'est pour ces deux raisons qu'écrire, expérimenter dans l'écriture, jouer avec les limites du langage, du sens et des conventions c'est d'emblée pratiquer le « et ». Expérimenter avec et dans l'écriture c'est permettre d'exister dans le langage le désir d'un animisme langagier qui passerait subrepticement par l'écriture<sup>341</sup>. « Les raisons et les raisonnements qui motivent le poète (et le poème) sont enchâssés dans le monde et dans le langage avec lequel nous faisons apparaître le poème<sup>342</sup> », dit Lyn

<sup>338</sup> Lyn Hejinian, « Reason », *The Language of Inquiry*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2000, p.339.

<sup>339</sup> Peter Quartermain (dir.), « Introduction: Disturbing poetics », xxxi, Robert Duncan, *The Collected Early Poems and Plays*, Berkeley, Los Angeles, London, The University of California Press, 2012.

<sup>340</sup> « *Poetry is an And in herself* », cf. « *Hypotheses, plural, for Translinguals* », cf. poème et sous-chapitre dans le « Branchage Trans\*Langue ». Le titre de ce chapitre est aussi un clin d'œil admiratif au roman d'écriture de Sally Bonn, intitulé *Écrire, écrire, écrire*, Paris, arléa, 2022, dont un extrait s'ajoute ici (p. 67) : « Même si la page est blanche, elle est déjà noircie de mots antérieurs, de phrases, d'idées, de pensées, écrits par d'autres, des mots que d'autres ont choisis avant nous et qui nous traversent et nous regardent derrière le voile de cette page, tout un amoncellement de petit cadavres à l'encre noire qui affleurent à la surface du papier. »

<sup>341</sup> Cet adverbe vient de l'adjectif « subreptice », qui provient du latin *subrepticus* qui veut dire « clandestin » et du verbe *subreperere* qui signifie se glisser, ramper dessous », de *sub*, et *reperere*, « ramper ». Écrire est peut-être cet acte clandestin où on joue et où on se révolte contre la loi de la grammaire et de la syntaxe, contre la loi tout court et où l'on rampe, comme des enfants et des serpents en même temps, sous la membrane poreuse de la langue dessinant des mots et des phrases avec les mouvements maladroits de nos corps si proches du sol. *Le Grand Robert de la langue française*.

<sup>342</sup> « *The reasons and reasonings that motivate poet (and poem) are embedded in the world and in the language with which we bring it into view* » in Lyn Hejinian, « Introduction », Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, op. cit., 2000, p. 2.

Hejinian. Nous soulignons avec emphase ce « et », ce « *and* » par lequel Hejinian entrelace monde et langage, à quoi il faudrait ajouter que ni le langage ni le monde ne sont des entités stables ou à la mesure des êtres humains. Le langage est liaison multiple au monde, il est correspondance et interdépendance plurielle et ouverte plutôt qu'invention humaine ou preuve d'une supposée supériorité humaine<sup>343</sup>. C'est grâce à cela que l'écriture peut être beaucoup plus qu'un miroir anthropique. Écrire ne concerne jamais un seul être, c'est toujours au moins un dialogue entre deux. Cette relation apparemment dyadique fabrique en fait une troisième entité, qui est la relation elle-même. Ou comme le dit Anne Carson des expériences amoureuses, en prenant son point de départ dans le fragment 31 de Sappho<sup>344</sup> :

Sappho perçoit le désir en l'identifiant en tant que structure tripartite. Nous pouvons, dans la terminologie traditionnelle de la théorisation érotique, désigner cette structure comme un triangle amoureux et nous pouvons être tentés, avec l'aspérité post-romantique, de la rejeter comme une ruse. Mais la ruse du triangle n'est pas une manœuvre mentale quelconque. En elle, nous voyons la constitution radicale du désir. En effet, là où Éros est un manque, son activation exige trois composantes structurelles - l'amante, l'aimée et ce qui se trouve entre elles. Ce sont trois points de transformation sur un circuit de relations possibles, électrifiés par le désir de sorte qu'ils "se touchent sans se toucher". Conjointes, ils sont tenus à l'écart. Le troisième élément joue un rôle paradoxal car il relie et sépare à la fois, indiquant que deux ce n'est pas un, irradiant l'absence dont la présence est exigée par Éros. Lorsque les points du circuit se connectent, la perception bondit. Et, sur le chemin triangulaire où se déplacent les volts, quelque chose devient visible, quelque chose qui, sans la structure tripartite, ne serait pas visible. La différence entre ce qui est et ce qui pourrait être est visible. L'idéal est comme stéréoscopiquement projeté sur un écran de l'actuel. L'homme est assis comme un dieu, la poétesse meurt presque : dans le même esprit désirant, deux pôles de réponse. La triangulation les rend tous les deux présents par un changement de la distance, remplaçant l'action érotique par une ruse du cœur et du langage. Car, dans cette danse, les êtres humains ne se meuvent pas. C'est le désir qui se meut. Éros est un verbe.<sup>345</sup>

<sup>343</sup> Renvoi ici à l'ouvrage *Quand la Terre s'est tue* de D. Abram, *op. cit.*, qui est discuté dans le « Branchage *Surrounded poetry* » et notamment le sous-chapitre « Danses, galets, travail, claviers ».

<sup>344</sup> Sappho, fragment 31, Anne Carson, *Eros the bittersweet*, *op. cit.*, Chapitre 3, « Ruse », traduit par moi-même depuis l'anglais et le grec ancien, en attendant les traductions des poèmes de Sappho par Dan Beachy-Quick, *Mountain—Wind—Oak : The Poems of Sappho*, Cambridge, Massachussets, Tupelo Press, à paraître, 2023. « Il me semble l'égal des dieux cet homme / qui en face de toi / est assis et écoute attentivement / ton doux discours / et ton beau rire - oh cela / met le cœur dans ma poitrine sur des ailes / car quand je te regarde, un instant, plus rien ne parle / en moi / non : la langue se brise, et mince / le feu court sous la peau / et dans les yeux il n'y a pas de vue et le tambourinage / remplit les oreilles / et la sueur froide me retient et le tremblement / me saisit tout entier, plus vert que l'herbe / je suis et je suis mort - ou presque / je me sens. Et, en grec ancien : « φαίνεται μοι κήνος ἴσος θεοῖσιν / ἔμμεν' ὦνηρ, ὅτις ἐναντίος τοι / ἰσθάνει καὶ πλάσιον ἄδου / φωνεῖσας ὑπακούει / καὶ γελᾷσας ἰμέροεν, τό μ' ἤ μὰν / καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν, / ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω θρόχε' ὡς με φώναι- / σ' οὐδ' ἔν' ἔτ' εἴκει, / ἀλλ' ἄκαν μὲν γλώσσα ἴεαγε λέπτον / δ' αὖπκα χρωῖ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν, / ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἔν' ὄρημμ', / ἐπιρρόμβεισι δ' ἄκουαι, / ἴεκαδε μ' ἴδρωσ ψυχρος / κακχέταιτ' τρόμος δὲ / παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας / εμμι, τεθάνκην δ' ὀλίγω ἴπιδεύης φαῖνομ' ται ».

<sup>345</sup> Anne Carson, *Eros the bittersweet : An Essay*, New Jersey, Surrey, Princeton University Press, 1986 : « *Sappho perceives desire by identifying it as a three-part structure. We may, in the traditional terminology of erotic theorizing, refer to this structure as a love triangle and we may be tempted, with post-Romantic asperity, to dismiss it as a ruse. But the ruse of the triangle is not a trivial mental maneuver. We see in it the radical constitution of desire. For, where eros is lack, its activation calls for three structural components—lover, beloved and that which comes between them. They are three points of transformation on a circuit of possible relationship, electrified by desire so that they*

La personne qui écrit se trouve dans une situation amoureuse, et ce n'est pas un hasard si Sappho, qui écrit le poème dont part la spéculation tripartite de Carson, fasse paetie de la première génération de poète·esse·s qui écrivent leurs poèmes. Écrire et non pas dire ; non pas chanter, mais tracer. L'amour et la passion, le désir débordant et le manque se déposent sur une surface qui les absorbe et fixe. Ce ne sont pas de paroles dans l'air, ce n'est plus le vent qui peut les transmettre ou les emporter, non. Ses vers sont déjà un arrêt du temps, un contrat. Quelqu'un ou quelque chose qui n'est pas là garde et regarde le poème de derrière le dos de la poétesse qui regarde, sans pouvoir la garder, la scène que le poème-circuit, qu'elle écrit, décrit. Être amoureuse c'est, plus encore que pratiquer, vivre le « et ». Et, c'est Anakreon qui a, en deux vers, la clef de cela, une clef à trois « et » :

έρέω τε δηῦτε κοῦκ έρέω  
καὶ μαίνομαι κοῦ μαίνομαι.

je t'aime et je ne t'aime pas  
et je suis folle et je ne suis pas folle.<sup>346</sup>

Dire poète amoureux ou « poétesse amoureuse » devient alors un pléonasme parce que quand on écrit on est forcément amoureuse ou, en tout cas, pris·e dans une triangulation désirante en dépendance du « et » qui viendra, ou viendra pas, s'ajouter à l'instable équation qui traverse la trace qu'on fabrique entre trois points, entre verve et verbe. Un verbe qui n'est autre que Éros.

On écrit souvent dans la solitude, mais on n'écrit jamais seul. La chambre, les mains, le café, le lit, le tapis ou la table sont peuplés de mille existences présentes, passées et à venir. Trace et traçage lui-même, écrire est intimement lié aux langages, aux corps et aux traces. Même si apparemment en isolation, il peut être coexistence de tout avec tout. Ce lien au temps et à l'espace, ce rapport au milieu, lui est vital, nécessaire, primordial.

Mais c'est simultanément un lien dis/continu : l'écriture est à la fois éloignement du monde animé et capable de continuellement redevenir animée-animiste elle-même. Elle n'est pas tant un support de transcription de la parole, elle habite toujours un contexte dont elle tombe amoureuse ou – pour revenir à la définition de Berlant - elle se trouve « en phase ».

*Along comes something —launched in context.* Apparaît ou arrive ou s'anime quelque chose, lancé dans un contexte. Le contexte est toujours animé, en mouvement et en vie. C'est

---

« touch not touching. Conjoined they are held apart. The third component plays a paradoxical role for it both connects and separates, marking that two are not one, irradiating the absence whose presence is demanded by eros. When the circuit-points connect, perception leaps. And something becomes visible, on the triangular path where volts are moving, that would not be visible without the three-part structure. The difference between what is and what could be is visible. The ideal is projected on a screen of the actual, in a kind of stereoscopy. The man sits like a god, the poet almost dies: two poles of response within the same desiring mind. Triangulation makes both present at once by a shift of distance, replacing erotic action with a ruse of heart and language. For in this dance the people do not move. Desire moves. Eros is a verb. »

<sup>346</sup> Anne Carson, *Eros the bittersweet*, op. cit, Chapitre 1, « Bittersweet ».



ce côté à la fois immanent et fugitif du contexte, ou du milieu, du corps et de ses états que l'acte d'écrire doit saisir pour devenir liquide et trace à la fois, pour devenir chose amoureuse, chose écrite.

L'écriture est lac / fleuve / sécheresse / mer / boue /... De la surface opaque et miroitante du lac aux forces invisibles des eaux du fleuve, à la sécheresse combustible de la tourbe, la salure de la mer et la mollesse glissante et vivante de la boue, ses états sont aussi imprévisibles qu'instables. Elle est aussi palladium / or / argent / silice / plastique / fer / plomb / aluminium / étain / nickel / cuivre / zinc /...<sup>347</sup> De la carte-mère et ses semi-conducteurs, à l'écran, au clavier et de là aux *data centers* et leurs interminables terminaux, de l'écriture est produite plus que jamais auparavant, de la manière la plus coûteuse dans son histoire. L'écriture est donc par essence dépendante autant des expériences qu'ont fait et font les corps, dans la forêt, dans la ville et intimement, que des interfaces et supports technologiques par lesquels et dans lesquels elle s'externalise. L'écriture est en elle-même une permanente négociation, et même une / en permanente mutation, entre culture *et* nature, nature *et* culture. Dedans et dehors déjà en elle, elle prend part et participe à tous les processus aliénants de la modernité industrielle tout en se révélant capable de devenir un espace d'émancipation quand elle est perçue et pratiquée comme un espace intime et un médium artistique.

En même temps, tout en étant de près liée aux matérialités des corps et des technologies, l'écriture est un paradoxe puisqu'elle surgit du rapport au monde même qu'elle active à distance. C'est un rapport, multiple et insondable, tout proche et distancié à la fois. Une personne assise, le plus souvent très loin de mines et de fleuves, dans un lieu souvent clos et rendu artificiellement calme, se prend à écrire de choses qui le plus souvent ne sont pas dans le même lieu ou n'existent pas en tant que telles<sup>348</sup>. L'écriture est pensée asynchrone vécue et vécu synchrone pensé (sans pensée) par le corps entier (l'écriture amoureuse). Une expérience ir/réfléchi(e) qui (se) disloque et (se) reprend au fil de la discontinuité de l'écriture même. Écrire ne signifie pourtant pas forcément se retrouver et ne pas écrire n'équivaut pas à se disloquer. Les états et les situations se mélangent de manière complexe et imprévisible. Si l'écriture est mouvement, surprise et invention, elle est aussi immobilité, banalité et convention en dépit de la volonté de la personne qui écrit. C'est ce manque de contrôle, cette imprévisibilité et, en même temps, la promesse d'un incertain prévisible (et, parfois, d'un certain imprévisible) qui font que quelqu'un continue à écrire en dépit de la discontinuité. L'écriture est potentiellement mouvement, surprise et invention, non pas par essence, mais

---

<sup>347</sup> Ce sont de métaux rares indispensables à la production des ordinateurs contemporains. Comme déjà mentionné (« Branchage Surrounded poetry », note 171), l'industrie minière exige un labeur extravagant de corps humains souvent trop jeunes, et impose à la terre un extractivisme très agressif.

<sup>348</sup> Ici une suite de relations qui se présente en anglais, tissant une analogie langagière et terrestre entre les métaux rares et le fleuve. *On the one hand, rare metals are matter – fed into modern computers – that makes it possible for contemporary writing to not stop flowing. On the other hand, the river's water is a familiar metaphor for writing flow and a vital flowing matter in the writer's own body which is connected to all water on earth and to the mineral part of earth too.*

parce qu'elle est relation multiple, Éros *et* pratique du « et », y compris contre elle-même. En plus d'être amoureuse, elle est hirsute, vitale, amicale, conflictuelle, profonde, complexe, superficielle, codifiée, étrange, intense, tourmentée, joyeuse, ambiguë, etc. Et elle peut faire penser, se mouvoir, découvrir, changer, danser, se mettre en lutte —dès qu'elle sort du cadre administratif ou comptable qui est, selon les récits dominants, *a priori* le sien, – dès qu'elle sort du cadre tout court. Muer, muter, transformer, déplacer, découvrir, dévoiler, cacher, bouger, couvrir, danser se redéfinissent et restent changeants au fil de ce faire qui, de prime abord, peut paraître statique et découpé de son entourage.

Quand elle cesse de représenter la loi, la norme ou l'ordre pour se prêter aux jeux de devenir de la matière plastique du médium artistique qu'elle est, l'écriture devient potentiel, elle est médiumnique et matérielle ; *φύσις* (*physis*) et poussée. Ce n'est pas qu'elle devient naturelle. Elle ne l'est pas. Artifice et artefact, elle acquiert une force subversive qui traverse la personne qui fait l'expérience de l'expérience de l'écriture : de façon dis/continue, elle s'ouvre à une sorte de parole corporelle et externalisable plus encore qu'extériorisable. Une fois sur le papier, elle est confiée à d'autres que la personne qui l'a écrite. Elle n'est pas la vérité de la personne qui a écrit, elle n'est plus une extériorisation. Elle est désormais quelque chose de complètement partageable, quelque chose qui a été donné et qui n'appartient plus à personne.

Si tout se passe bien, la personne qui écrit se trouve de plus en plus à traverser un relief d'étonnements dont elle ne découvre les plis qu'en continuant à se lire/écrire. La lecture et l'écriture vécue comme une seule action de va-et-vient permanent est constitutive de la relation entre langage et monde. C'est que dans l'acte de lire, ce qui est lu n'est pas uniquement les livres et l'écriture alphabétique mais tout ce qui (nous) entoure. Entraînée par la lecture dans les trois sens du verbe (forcer et séduire et exercer), la perception lit le monde qui entoure le corps de la personne qui regarde les raies des pneus d'une voiture accidentée, une installation-empilement de Liz Magor, les mouvements des têtes des oiseaux sur une branche, la surface fatiguée mais attirante de la jaquette d'un livre d'occasion, les rides sur le visage de quelqu'un qu'on aime. Que cela soit conscient ou non, ces lectures sont des écritures potentielles qui, au fil du temps et sur « un écran de l'actuel », seront activées ou pas.

Si on revient à la proposition de Hejinian de traiter le poème comme quelque chose que motivent à la fois le langage et le monde, on voit peut-être encore mieux maintenant en quoi le « et » est vital : « Les raisons et les raisonnements qui motivent poète (et poème) sont enracinés dans le monde *et* dans le langage avec lequel nous le rendons visible<sup>349</sup> ». Le langage et le monde ou plutôt, avec emphase, et le langage et le monde comptent dans ce

---

<sup>349</sup> Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, *op. cit.* : « *The reasons and reasonings that motivate poet (and poem) are embedded in the world and in the language with which we bring it into view* ». (je souligne)

qui motive le poème. Monde et langage et corps écrivant, ajouteraient-on, forment ensemble la triple motivation dont naissent les poèmes. En dépit de la tradition européenne qui prend soin de séparer les mots *et* les choses, la matière *et* l'esprit, l'amour *et* l'écriture, toutes ces oppositions n'en sont pas<sup>350</sup>. Le langage est fait de monde(s) et le monde est fait de langage(s). Le langage provient d'une pluralité de mondes qui coexistent, il est fait de la matérialité et de la vie, des conflits, des amours et des énergies très diverses de ces mondes. Le monde tel que nous le comprenons et percevons est à son tour fabriqué par la vie des existences parlantes, qui sont autrement plus nombreuses que ce que l'anthropocentrisme ne permet d'entendre, et par les matérialités propres à tous ces langages qui habitent le corps écrivant à son insu. L'écriture ne cherche pas tellement à savoir de qui sont ces voix mais à trouver quoi en faire devenant à chaque fois voix de telle ou telle autre chose. Le langage fait partie du corps du monde et le monde est un foisonnement de corps (se) parlant(s). Les pratiques du « et » travaillent à partir de ce lien profond et vital. Pour elles, les motivations du poème sont le monde et le langage dont le poème cherche à épaissir / alléger / élargir / caresser les deux (ou trois ?) corps à la fois. Ces corps peuvent être des végétaux, des animaux, des humains, des minéraux, des artefacts. Ces derniers existent, d'ailleurs, grâce à des combinaisons entre de matières extraites du corps de la terre, et existant aussi dans les corps humains, tels que silice, zinc, titane, etc., dont il a été question un peu plus haut, et de langages pratiqués et écrits qui sont autant de mélanges de langues que de lignes de code, circulant plus ou moins fluidement entre les pays, les paysages et les frontières.

---

<sup>350</sup> Une certaine tradition de l'écriture sans amour représentée aujourd'hui, par exemple, par Houellebecq se trouve ici laissée de côté, pour accueillir l'écriture qui ne nie pas le négatif mais le fait se confondre à l'amour, et on pense au texte infernal *et* amoureux qu'est *Le Corps lesbien* de Monique Wittig (*op. cit.*).

## Chapitre 4 [Tu]

Écriture, c'est tu, toi, qui viens d'écrire, de faire l'écriture à travers mes mains, et écriture c'est moi, qui vient de faire l'écriture à travers les tiennes. La littérature moderne n'a pas cessé de questionner la place du je et du il, et, tout autant mais marginalement, du elle. Cependant, l'écriture semblerait être surtout une question de « tu »<sup>351</sup>. « Tu » le pronom personnel et « tu » ou « tue », le participe passé du verbe « taire » (inévitablement, penser ici également aux déclinaisons homophones du verbe « tuer » qui n'est pas un verbe comme les autres...).

La subjectivité de l'écrivaine, son je, devient autre. C'est désormais (une fois l'écriture en cours) ce « tu » que « je » ne connaît pas, qui me parle à travers ce que j'écris. Rimbaud est aux alentours, *again and again* il écrit « Je est un autre », il écrit même toute la phrase de cette lettre à<sup>352</sup> :

[...] Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.

Oui, et cette éclosion, cette symphonie –même si on ne le dirait pas forcément comme cela aujourd'hui, est, par exemple, un tu, toi dont je suis amoureuse sans forcément te connaître ou savoir qui tu es ; toi qui, plante, animale, minérale ou humaine, es la personne qui écris avec ma place, la place que j'ai au milieu sans jamais l'avoir parce qu'en écriture il n'y a jamais de place, il n'y a que dépossession et déplacement, la joie hors normes de ne rien avoir, d'être en mouvement sans savoir vers où sachant que c'est le bon mouvement et, de ton écriture à ma place avec ma place à moi qui suis sans place, je deviens ce moi approximatif qui écris à ta place, pour toi qui, pour une raison ou une autre, et ces raisons je les ignore, ne peux pas écrire sauf avec ma place, grâce au fait que « moi » est un truc qui, quand « je » écris, n'existe que pour écrire pour toi. Qui es-tu ? Es-tu vivant-e ? Es-tu vibrant-e ? Il se peut que l'écriture depuis toujours se fasse pour la vie mais avec les morts. La mort qui permet aux choses indicibles de trouver comment se dire, faille et passage confiés. Touchant à la mort / jouissant de la vie, quand on écrit, on est entre deux choses que, sur le

---

<sup>351</sup> Mais pas forcément selon les modalités de la *Modification* (Michel Butor, éditions de Minuit, Paris, 1957). Il ne s'agit pas de faire un « tu » du lecteur qui se verrait porter, tel un habit, le rôle du protagoniste.

<sup>352</sup> Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 : « [...] Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. ».

moment, on ignore/ on connaît totalement ; ça oscille, *continually*, entre les deux et donc on est profondément, holistiquement *in love*<sup>353</sup>,

*you fuck me continually with your tongue your look  
with your words with your presence*

*we are transmuting  
we are as soft and warm and trembling as a new gold butterfly  
the energy  
indescribable  
almost unendurable*

*at night sometimes I see our bodies glow.*

Chaque mot ici sent et exhale l'amour, les corps qui baisent, luisants dans la chaleur-papillon d'une nuit érotique et transmutante, une nuit lumière qui continue même à distance. Parfois à la plage, parfois sur une page, un sms, un appel via insta. Toi en moi et moi en toi qui que tu sois qui que je sois, avec ce qui était tu et qui trouve une voix, bizarrement fixe, dans le bruit du monde animé et l'amour passionné des corps. La subjectivité de la poet/esse, son je, devient autre.

Quelque chose se forme, se dessine, prend vie et rencontre l'amour / la mort au fil des mots en cours d'écriture. C'est quelque chose qui peut parfois amener à ce que le dessein initial soit oublié, à ce que le but soit renouvelé, et qui fait que l'intention première se trouve déplacée vers des champs d'action et/ou de pensée initialement insoupçonnés. Écrire en tant qu'expérience artistique pourrait être compris par le surgissement de ce sentiment de surprise : voir des mots autres (même s'ils ne sont pas du tout autres en tant que tels) surgir sans préméditation ni contrôle au milieu de l'usure des mots dont je dispose.

« *I write with words which are given me* », écrit quelque part Kathy Acker parce que c'est avec la banalité des mots qui flottent et qui prennent toute la place dans une culture et dans une langue données que nous travaillons, mais leur existence molle et triviale même produit finalement autre chose parce que, par l'acte d'écrire, elle est travaillée avec et contre elle-même. Si elle est travaillée de cette manière ambivalente, ce n'est pas pour accéder à un niveau plus « haut », plus pur, plus noble. Au contraire. C'est pour qu'elle redevienne usure, mais cette fois usure et ambivalence aussi, et que les deux affirment ensemble que le langage est banal et malléable, peau et salive, impuissant et empuissant, force et injustice. Sorte de miroir trouble et trompeur, le langage est aussi celui d'une époque à laquelle il faut résister en

---

<sup>353</sup> Référence ici, comme une caresse, au poème le plus érotique de la littérature américaine du XX<sup>e</sup> siècle : Lenor Kandel, « *To Fuck with Love, Phase III* », Annalisa Mari Pegrum et Sébastien Gavignet (éd.), *Beat Attitude – Femmes poètes de la Beat Generation – Nouvelle Édition Augmentée*, Bruno Doucey, Paris, 2020, p. 50 : « *tu me baises continuellement avec ta langue ton regard / avec tes mots avec ta présence / nous nous transmutons / nous sommes aussi doux et chauds et tremblants qu'un nouveau papillon doré / l'énergie / indescriptible / presque insupportable / la nuit parfois je vois nos corps briller.* » Ce poème est tellement parfait en anglais que ma traduction n'apparaît qu'ici lui laissant la place dans le corps de la thèse. Merci *sin fin* à LDR qui me l'a fait connaître.

lui cédant son corps/esprit pour absorber, avaler et comprendre toute l'ampleur de sa domination et la déjouer en y plongeant pour trouver ou inventer son propre désir toujours ambigu. Écrire c'est jouer le pouvoir contre le pouvoir en y puisant de l'empuissancement, toujours en retard mais actif : je te donne mon corps sans te connaître, mais cette dite prostitution me libère de contraintes que je juge insupportables. Le travail du sexe et le sexe au travail, éléments de la biographie de l'écriture de Acker qui devient un viaduc pour penser l'écriture, avec et contre elle, après elle.

Écriture « active et consciente » ne veut pas dire que les mouvements et choix de l'écriture sont conscients ou prémédités, mais que la personne qui écrit est consciente qu'elle converse avec un médium, et donc avec une chose instable, incontrôlable et capable d'influer non seulement sur ses actes mais également sur la réalité.

L'écriture expérimentale active des choses latentes auxquelles elle permet de surgir ou, plus exactement peut-être, de s'inventer dans le surgissement. Qu'il s'agisse de surgissement ou d'invention, l'important semble être ce désaxage, cette déroute ou dévoiement qui active, déplace, remue, invente ce qui semblait donné. L'écriture n'est pas une transcription de données mais une production sans donnée(s).

L'écriture administrative, l'écriture publicitaire ou l'écriture transcriptrice existent bel et bien, mais ce n'est pas d'elles qu'il s'agit ici, même si leur présence et leur efficacité coexistent dans l'espace public avec l'incertitude et la fragilité de ce qu'on pourrait appeler écriture codage/collage (cf. le tumblr *Surrounded poetry*), écriture orale<sup>354</sup> ou écriture sauterelle (cf. l'édition *Tables*, 2014 ou ~~*fodd*~~, *fodder*, 2019) ; en d'autres mots, *Surrounded poetry* ou les pratiques du « et » en prise avec et prises dans les toiles des médiums mnémoniques métalliques, plastiques, résineux, *λήθη* (léthé) et *reminiscentia corporalis*.

Tremplin-feuille tremblante de plante glissante au lever du soleil, l'écriture expérimentale ou médiumnique fabrique des formes de pensées qui sans elle n'auraient pas été là. Concernant leur nature, l'écriture exploratrice opte pour une spéculation plus complexe que celle réduisant ce passage de la latence vers les mots (vers toi), uniquement à une question d'inconscient.

Il n'y va pas uniquement de l'actualisation d'un ensemble de virtualités non plus. S'il s'agit d'une genèse qui est certes tout sauf une parthénogenèse, elle ne se trouve pas plus du côté de l'analyse de la psyché que de l'historique du corps et du corps-langage, de son histoire extra-personnelle aussi, conjointe à celles de tant d'autres humains et plus-qu'-humains. Un milieu dense, visible et invisible, opaque et limpide de relations, de symbioses et de coexistences parallèles qui sont irréductibles à des données exploitables ou mesurables.

---

<sup>354</sup> *Airgasm* et *11 hands* font partie de l'émission *Pastèque Days #6*, Radio Innommable, mai 2020, <https://soundcloud.com/madeleine-aktypi/pasteque-days-6-madeleine-aktypi?in=madeleine-aktypi/sets/pasteque-days-p-l-a-y-l-i-s-t>

L'action scripturale<sup>355</sup>, qui a lieu par les mouvements des corps dans l'espace, se fait avec, et à partir de, un corps vivant, ayant vécu et se sentant mortel, participant d'une longue lignée de corps vivants qui l'ont précédé ou qui l'entourent<sup>356</sup>. L'écriture peut inventer par-delà elle-même, elle est munie d'étrangetés, d'altérités, de bâtardises, de désirs et de songes impossibles à tracer, mais elle commence quelque part, elle est située même si, en s'écrivant, elle peut devenir insituable.

Le corps qui, assis, écrit ne fait pas appel uniquement à son intérieur. Il est en prise avec tout ce dont il fait, a fait et fera, partie intégrante, tout ce qui l'entoure / traverse / pénètre / remplit / vide / croît / diminue / excite / violente / caresse / tourmente en même temps. C'est un temps holistique modulé par le milieu dans lequel écrire a lieu.

De même, le poème : *Surrounded poetry* est aussi cette double condition où poète et poème, entre « t » (le nom de la lettre « T » et le pronom personnel de la deuxième personne du singulier qui s'entend « té ») et « m » (le nom de la lettre « M » et le verbe à l'impératif s'adressant à toi/moi/nous : « Ème » = Aime !) sont situés dans le milieu qui les accueille et jouent avec la discontinuité entre situable (du monde) et insituable (de l'écriture)<sup>357</sup>. L'écriture ose écrire sur le monde, du monde, dans le monde. C'est son culot et son audace. Sa joie et sa culpabilité aussi.

La neutralité ou la fidélité ont aussi peu à voir avec ce commerce hirsute que le chauve avec le coiffeur. Le milieu n'est ni neutre ni fidèle. S'il respire et donne à respirer, il vit aussi sous menace d'asphyxie. Le personnage conceptuel principal est sans doute ici, et partout, l'air. À cette différence près qu'il ne s'agit pas dans son cas d'un concept mais d'une condition, une condition *sine qua non* à toute vie, partage et pensée. L'air est la condition *sine qua non* de la vie telle que les êtres humains la connaissent, reconnaissent et en profitent sur terre.

Écrire au milieu pourrait vouloir dire trouver le langage pour que cette adresse, entre écriture (logotechnie/technologie) et milieu (éco-techno-symbolique non anthropocentrique et incluant nos/les morts) puisse avoir lieu. Mais cette phrase est très peu réussie, elle ne fait pas encore partie du milieu qu'elle souhaite décrire.

Ce n'est pas tant qu'écrire permette de déposer et d'inscrire une pensée de manière intelligible et claire. C'est que l'action entraînée de l'écriture produit des choses nouvellement pensées ou plutôt nouvellement pensables. Chez celle qui écrit, dans une sorte de nuage /

---

<sup>355</sup> Cf. « Contours, entourages, limites » dans le Branchage « *Surrounded poetry* ».

<sup>356</sup> « Ce sont des prétentions qui partent de la vie [...] ; la vue depuis un corps, toujours complexe, contradictoire, structurant et structuré, opposée à la vue d'en haut, depuis nulle part et simple. » Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais*, Exils, Paris, 2007, p. 126.

<sup>357</sup> L'insituable de l'écriture est double. D'un côté, il s'agit de ce que Abram présente dans sa thèse *The Spell of the Sensuous*, *op. cit.*, avançant que l'écriture alphabétique des Grecs court-circuite les sens humains et altère profondément notre relation au monde animé. De l'autre, l'écriture, tout en ayant toujours lieu dans un milieu spécifique qui la porte et l'insuffle, demeure indéterminée et sans place puisque, sa place, elle est prise par l'autre qui est « toi ».

labyrinthe de matières, surgit, entre les mots dans la tête et les mots sur l'écran, quelque chose d'étonnamment inconnu et pourtant bizarrement familier.

Écrivant, la personne qui fait l'expérience de l'écriture découvre ce qu'elle est capable de penser et de dire. Elle se surprend parce que ça arrive, parce que ça se passe sans, pour autant, qu' auparavant elle ait soupçonné toutes ces possibilités. Auparavant, c'était même plutôt le contraire qui avait lieu : une crainte sans fond que rien d'intéressant ne puisse se produire. Qu'écrire, temps et lieu du penser (sans pensée consciente), n'arrive nulle part et que rien n'y mène. Une crainte qu'il n'y ait pas de pont parce qu'il n'y a pas d'accès droit, prévisible, calculable. D'où le multiple intérêt d'une écriture sauterelle, pirouette ou orale. Par sauts et par surprises, écrire arrive ou n'arrive pas.

Maintenant cependant, par écrit, se couchent les signes et rencontres avec un enchaînement / cheminement lucide qui ne marche que parce qu'il rend aveugle. Aveugle, on peut laisser surgir ce qui dans sa pensée on ne pensait pas pouvoir penser. L'écriture devient multiple, comme on le dit d'une édition papier, plurielle comme on le sent du chant des oiseaux, emmêlée comme on se bat avec les câbles électriques sous le meuble du bureau.

Tout comme se parler entre ami-e-s, tout ce que l'écriture peut c'est faire en sorte que se forment des sédiments inconnus, des modes nouveaux, des combinatoires pas calculées ni vraiment annoncées qui viennent habiter et nourrir les milieux que nous coconstruisons et dont nous faisons partie. Si la multitude des subalternes en tous genres ne se prononce pas, si un langage nous appartenant ne résonne pas contre les murs qui s'érigent en béton et en *data* tout autour, nous serons bientôt semi-vivants, au mieux vivant par habitude. Subalternes, nous n'avons pas encore conscientisé le fait que si notre nombre est de plus en plus imposant, nos forces et voix peuvent l'être aussi. Kathy Acker rapporte cette phrase-clef de Hanna Arendt : « *Power arises [...] only where people act together, not where people grow stronger as individuals* » (p. 104) ». Ailleurs mais non sans connection, Acker fait aussi ce constat, très important :

At the same time I was aware that writing changes nothing on the larger political scale. One reason for this, of course, is that those who are most oppressed are often either illiterate or rarely read. Literature, especially novels, is written for the owning or the educated people. Here is one reason why the novel is one of the most conservative art forms in our century. I wanted change but had no adequate tools or weapons, I was, at best, a writer. If writing cannot and writing must change things, I thought to myself, logically of course, writing will change things magically. Magic operates metaphorically. So: I will take one text, New York City, the life of my friends, and change this text by placing another text on top of it. I do know that writing or making is magic.<sup>358</sup>

---

<sup>358</sup> Kathy Acker, *op. cit.*, p. 7-8. « En même temps, j'étais consciente qu'écrire ne change rien à une échelle politique plus large. Une raison à cela, bien sûr, est que ceux qui sont les plus opprimés sont souvent analphabètes ou qu'ils lisent rarement. La littérature, en particulier les romans, est écrite pour les nantis ou les personnes éduquées. Voilà une des raisons pour lesquelles le roman est l'une des formes d'art les plus conservatrices de notre siècle. Je voulais le changement, mais je n'avais pas les outils ou les armes adéquats, je n'étais, au mieux, qu'une personne qui écrit. Si l'écriture ne peut pas mais doit changer les choses, me suis-je dit, logiquement, bien sûr, l'écriture



Pour perturber et hacker plus ou moins directement ce genre conservateur qu'est le roman et mettre à profit la puissance magique de l'écriture dont parle Acker, dans le contexte des injustices et des luttes de ces dernières décennies, une partie des sciences sociales et les initiatives littéraires ont dû emprunter un autre chemin pour répondre, co-responsables, à cette envie de ne pas mourir et de ne pas laisser mourir : un besoin urgent de penser avec les affects, les expériences vécues, en déshabillant l'imaginaire de sa supposée objectivité et en considérant les « objets » de recherche en tant que ce qu'ils et elles sont, des personnes (humaines et plus-qu'-humaines) ou des situations incarnées, vivantes et/ou vibrantes ». « Le tournant affectif » est aujourd'hui une voie nécessaire ; non pas exclusive mais nécessaire. La question de l'écriture, comment écrit-on en tant que « sujets incarnés », a un rôle prépondérant à jouer dans l'avenir de ce tournant et dans les relations que celui-ci peut tisser avec le monde animé en passant par la poésie et tout le phasme des écritures expérimentales qui incluent l'autothéorie<sup>359</sup>.

Écrire pour exister et écrire pour être avec ces autres grâce auxquels j'existe. J'écris pour être avec les plantes qui ont donné initialement et continuent sans jamais s'arrêter à donner la vie, qui font que respirer est possible ; j'écris pour être avec les animaux qui m'apprennent comment vivre et, avant tout, Hopi, l'incomparable bichon bicolore qui danse quand il marche ; j'écris pour communiquer avec les minéraux, les roches, les galets, les rochers et les pierres, autant d'éléments avec lesquels les bipèdes partagent leurs molécules et la gravité terrestre ; j'écris pour entrer en relation avec les artistes et les écrivaines qui fabriquent des respirations politiques, psychiques et physiques. L'écriture est, en effet, contact avec le monde, elle est monde et relation, ne serait-ce que parce que le monde la transforme sans cesse chaque fois qu'elle s'écrit et à chaque fois qu'elle est lue ou performée. Pour revenir à Acker, « *if there is a self, it is probably the world* »<sup>360</sup>. L'écriture médiumnique ou expérimentale est corps et cosmos. Elle est même corps chthonien vulgaire. Et elle est aussi et toujours presque rien. Jusqu'à récemment, l'écriture n'était pas non plus une. Elle était « un », toujours et exclusivement au masculin, accomplie par les uns et pas par les autres, comme tout ce qui comptait comme important, sérieux et méritant que l'Histoire s'y attarde. Les pratiques du « et » énoncent et évoquent des situations qui appartiennent plutôt à la tradition qui résiste au « un ». Elles disent que l'écriture ne se passe pas de manière solitaire ou

---

changera les choses par magie. La magie opère de manière métaphorique. Donc : je vais prendre un texte, New York City, la vie de mes amis, et changer ce texte en plaçant un autre texte par-dessus. Je sais qu'écrire ou faire est magique ».

<sup>359</sup> Cf. Le texte exemplaire, non seulement pour la place qu'il fait à son « sujet » qui est le champignon Matsutake mais aussi pour la qualité des mélanges de registres et de tonalités d'écriture, de Anna Tsing, *op. cit.*, ou, bien sûr, les travaux de D. J. Haraway notamment autour des chiens avec son Manifeste de 2003, *op. cit.*, de P. B. Preciado, *Testo Junky*, *op. cit.*, autour du corps comme archive politique que nous pouvons réécrire, de V. Despret, *Au bonheur des morts*, *op. cit.*, autour de nos relations aux morts, ou d'Isabelle Alfonsi et son livre *Pour une esthétique de l'émancipation*, *op. cit.* Cf. également la Conclusion.

<sup>360</sup> Kathy Acker, *op. cit.*, p. 10.

unilatérale, qu'elle a lieu dans un milieu habité dont les habitants ne sont ni tous connus ni tous visibles. L'écriture est association et association d'idées, couches et inexactitudes, liberté et insolence.

Les pratiques du « et » pourraient s'éprouver comme des pratiques anatomiques. Je pense le mot en grec, *ανατομικές πρακτικές*, à l'encontre de l'usage habituel ou historique du mot<sup>361</sup>. *Ανατομία* serait alors et de manière peu orthodoxe, comme son étymologie entre *avá* et *τέμνειν* permet de l'imaginer, une redistribution permanente, un redécoupage, un agencement fluide et mou se laissant influencer par les caresses le stylo (de) la langue du/le scalpel – il n'y a pas de destin mais plutôt une réaffirmation continue des tous les chemins proposés par les carrefours et les croisements, une acceptation bienveillante de leurs existences comme compossibles et même nécessaires à la vie des unes et des autres. L'écologie serait, de ce point de vue, comme un anthropomorphisme assumé et accueillant / accueilli. Cela voudrait dire, tout d'abord, revenir vers l'importance de « comme », « humain comme ». Non pas ressemblant à Dieu mais ressemblant au monde : humain comme le ru, comme les tourterelles, comme le visage se dessinant par hasard sur le cake aux fruits glacés ou surgissant sur le visage du hibou des marais menacé par l'extinction<sup>362</sup>, sur un quartz qu'on tient dans le creux de la main et qui nous regarde grimaçant, comme les branches des acacias qui se meuvent toutes seules sans vent apparent.

Notre capacité de demeurer des habitants et des habitantes de cette terre dépend d'un changement radical dans les manières de penser et de se sentir dans le monde. Loin des relations binaires antithétiques de l'imaginaire techno-scientifique et des considérations soi-disant économiques<sup>363</sup>, chercher des syntaxes et des vocabulaires pour repenser, pour réévaluer les relations entre tous les êtres vivants, y compris les minéraux. Cette thèse n'a pu s'écrire qu'en s'écrivant. Cette tautologie lui est vitale. C'est en inventant comment elle peut s'écrire qu'elle peut se penser, se structurer, se construire. Le travail avec les mots ne peut se faire qu'en se faisant. La catastrophe actuelle, qu'elle s'appelle anthropocène, capitalocène, coronavirus ou état de surveillance généralisé, offre une petite porte de sortie, le refus de continuer à penser et à agir comme avant. C'est à ces mouvements que cette thèse souhaite contribuer comme elle le peut.

De la part d'une université en santé pour encore un peu envers une société qui n'a plus aucune vision d'elle si ce n'est comme un lieu de part en part financiarisé et courant vers le précipice, il semble que les télé-technologies contemporaines, même si elles sont contrôlées

---

<sup>361</sup> Elles répondraient à un revenant, à savoir cette phrase de Freud : « L'anatomie c'est le destin ». Ici les guillemets signifient la présence d'un corps assigné à un sexe et aux effets souvent violents de cette appartenance forcée. Freud pensait en citoyen du XIX<sup>e</sup> siècle et... en « Freud ». S. Freud, « La disparition du complexe d'Œdipe », *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1992, p. 121.

<sup>362</sup> <https://wwf.ca/fr/stories/le-hibou-des-marais-est-menace-de-disparition-vous-pouvez-aider/#:~:text=M%C3%AAme%20si%20l'on%20retrouve,perte%20d'habitats%20au%20Canada>

<sup>363</sup> « Soi-disant » parce que l'économie est en fait l'art de prendre soin de sa maison, chose que l'économie néolibérale sape de manière profonde.

par des entités entrepreneuriales, nous aident, nous poussent même, à développer cette conscience distribuée autour de la planète. C'est une conscience hélicoïdale et élargie qu'elles contiennent et cultivent en dépit du néolibéralisme dont elles sont actuellement le principal cheval de Troie. Serait-ce là possiblement une sorte de clef pour les utiliser contre l'idéologie du « pour » qu'elles véhiculent : pour l'extraction, pour le profit, pour l'exploitation en n'y ajoutant que de l'exploitation à l'exploitation, que du profit au profit, que de l'extraction à l'extraction ?

L'importance de l'ambiance, de l'atmosphère, de l'air ainsi que la méfiance qui leur est réservée dans la compréhension du monde par la pensée et la culture occidentales dominantes est un élément central, un point de départ. Penser comment le zéro<sup>364</sup> et l'air<sup>365</sup> sont des entités témoins de vie qui ont échappé à l'occident, coupant nos liaisons aux autres êtres vivants. Sentir comment les chiffres et les lettres ont fabriqué un espace-temps étanche, un aquarium suffisamment excitant et stimulant pour que les humains s'y plongent et oublient le reste du monde qui pourtant s'anime, encore, autour d'eux. Imaginer comment à travers des savoir-faire langagiers et les luttes, on peut casser les faces vitrées une par une et sortir non seulement de la prison épistémologique et sensitive dans laquelle nous avons grandi, mais faire sortir les détenus et détenues innombrables des vraies prisons aussi.

Si l'écriture est la plus ancienne technologie (τεχνολογία), la logotechnie (λογοτεχνία, littérature en grec moderne) est une tactique pour récupérer le langage du côté de la vie, de la lutte, de l'amour/éros, et de la justice. La logotechnie se soucie de la reprise de contact avec le monde, ici par les poèmes, les lectures assistées et les installations qui signalent des états différents d'écriture dans le monde. Nos sens veulent s'éveiller autrement, les vieux discours ne sont pas capables de faire ce travail pour nous, de nous accompagner pleinement.

Pour s'éloigner d'une langue-institution, l'écriture inclusive ou plutôt les écritures inclusives, dans leur indécision pour un seul modèle et leur instabilité voulue, montrent à quel point malaxer la langue est non seulement possible mais nécessaire et important. Grâce à elles, instabilités, fragilités, inconstances, incertitudes resurgissent comme avant l'imprimerie dans un monde en déséquilibre. Dés-imprimer. *Unfix*. Les pratiques du « et » et l'approche trans\*langues travaillent dans ce sens.

Les transécoféministes et les cyberféministes travaillent tant bien que mal pour cela aussi. Elles pratiquent le « et » pour que pensée technologique, pensée logotechnique et pensée écosophique se mélangent et se complètent pour absorber les apparentes contradictions et fabriquer un compost, faire fleurir les corps-fleurs et les idées-corps.

---

<sup>364</sup> Cf. Brian Rotman, *Signifying Nothing – The Semiotics of Zero*, Hampshire, Londres, Macmillan Press, 1987, Constane Reid, *From Zero to Infinity – What makes Numbers Interesting – Fiftieth Anniversary Edition*, Wellesley MA, A. K. Peters, 2006.

<sup>365</sup> Cf. Le sous-chapitre homonyme du présent chapitre.

## Chapitre 5 [*And et End*]

Dans son livre *AND - Phenomenology of the end – Cognition and sensibility in the transition from conjunctive to connective mode of social communication*<sup>366</sup>, Franco « Bifo » Berardi développe une passionnante analyse de notre société en créant deux pôles. D'un côté, se trouve selon lui, le « et » qui conjugue, de l'autre côté, le « et » qui connecte. Le premier vient de la culture de l'imprimé et des livres, le second de la culture numérique. Pour Berardi, même s'il annonce une relation dialectique entre les deux, finalement il n'y a pas beaucoup de va-et-vient entre les deux si ce n'est une confrontation nettement antithétique. Il considère que le mode poétique des choses forcément disparaît avec le passage de l'écriture au code.

Il part d'un beau constat, il dit que « l'émotion est une concaténation de choses non connectées entre elles<sup>367</sup> », cela peut concerner aussi bien des événements que des perceptions. La sensibilité est donc liée à la non-connectivité préétablie des choses. Et il insiste que

la sensibilité est la création de conjonctions par les sens et la capacité de percevoir le sens de la forme qui émerge du chaos, non pas par reconnaissance, non pas parce qu'elle est compatible avec une forme que nous avons vue auparavant, mais simplement parce que nous percevons sa correspondance esthétique, son accord (sa conformité) avec les attentes de l'organisme sensible conscient et sensible.<sup>368</sup>

Ce qui n'est pas sans ramener dans la conversation le poème d'Hésiode. Là où la conjonction est empathie, la connexion est compréhension, avance Berardi. Il voit un potentiel infini dans le premier cas, qui devient un véritable problème dans le second. Cette opposition si nette entre les deux semble cependant exclure une possibilité dont on aurait besoin de tester l'ampleur et l'intérêt : il serait, par exemple, possible que la conjonction se ranime à travers la connexion, et notamment à travers la connectivité que met en place et garantit Internet. Et « la poésie est une tentative de s'accorder avec cette vibration cosmique », qui est aussi technologique, pour le moins du point de vue d'un certain (cyber)imaginaire, « cette vibration temporelle qui vient et qui vient et qui vient. »<sup>369</sup>

---

<sup>366</sup> Franco "Bifo" Berardi, *AND - Phenomenology of the end – Cognition and sensibility in the transition from conjunctive to connective mode of social communication*, Helsinki, Aalto Arts Books, 2014.

<sup>367</sup> Berardi, *ibid.*, p. 10, « *Emotion is concatenation of unconnected things, events, and perceptions.* »

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. : 12 : « *Sensibility is sense-driven creation of conjunctions and the ability to perceive the meaningfulness of the shape that is emerging from chaos, not by way of recognition, not because it is compatible with some form that we have seen before—but simply because we perceive its aesthetic correspondence, its accordance (conformity) with the expectations of the conscious and sen-sible sensitive organism.* »

<sup>369</sup> Berardi, *Breathing - Chaos and Poetry*, *op. cit.*

Aujourd'hui, si on s'extrait du contexte de l'idéologie californienne, on perçoit que les technologies actuelles sont distributives, distrayantes, dispersantes dans leurs structurations générales et que cela peut signifier la possibilité d'un rapport non-anthropocentrique avec le monde animé plus-qu'-humain et post-alphabétique, ce qui est in fine une chance. La logotechnie aide à voir cela, elle est elle-même une technologie qui marche contre l'idéologie que les technologies véhiculent. Non pas une écriture pour compter mais une écriture pour se rendre compte que chanter est aussi compter, un chant qui transforme ce que compter veut dire et ce que compter peut faire. Faire des poèmes, c'est le plus ancien antidote aux technologies, et nos technologies demeurent, pour l'instant, langagières<sup>370</sup>.

---

<sup>370</sup> Allusion est faite ici aux derniers travaux de Friedrich Kittler concernant le monde grec, aussi bien la musique, l'alphabet que les mathématiques. Sa théorie est que l'alphabet grec a tout d'abord servi à établir les mesures du chant. Cf. Friedrich Kittler, « The Alphabet of the Greeks : « On the Archaeology of Writing », *The Truth of the Technological World*, Stanford, Stanford University Press, 2013, livre électronique, chapitre 20.

## Chapitre 6 [ET]

Qu'est-ce que le « et » sans les pratiques du « et », le « et » comme morceau de grammaire et mot écrit ? Selon le Grand Robert<sup>371</sup>, « et » est « une conjonction de coordination qui sert à lier les parties du discours, les propositions ayant même fonction ou même rôle, à exprimer une addition, une liaison, un rapprochement. » Il peut aussi « relier deux éléments de nature différente », relier « deux sujets séparés par un verbe », précéder « le dernier terme dans une énumération », et même « précéder le premier terme d'un ensemble de deux ou plusieurs éléments déjà coordonnés, afin de le mettre en relief et d'annoncer qu'il sera suivi d'autre chose ». Il sert également à énoncer les « nombres composés, joignant les unités aux dizaines » ou à donner l'heure : il est « deux heures et quart ». Il peut aussi se mettre « au début d'une phrase, avec une valeur emphatique ». Enfin, en mathématique et en logique, c'est le « symbole ou opérateur représentant l'intersection, le produit logique ».

On écrit avec un crayon ou plutôt je tape au clavier : et. Cette action dessine ou fait apparaître deux signes, instables dans le premier cas, stylisés dans le second. L'un est fait d'une seule ligne, il se recourbe contre lui-même vers la droite et devient un corps lové. L'autre est dessiné par deux lignes, l'une, très courte et horizontale, recoupe l'autre, qui est trois fois plus longue et verticale, sauf vers le bas où elle forme une douce courbe du côté droit : « e » et « t ». Ces deux signes correspondent à la cinquième et la vingtième lettre de l'alphabet latin. Perçues ensemble, elles signalent dans la langue française, où leur occurrence est très fréquente, l'acte d'un ajout ou d'une addition, l'invitation à une liaison, l'occasion d'un rapprochement. Le liant dont parle le dictionnaire on peut l'imaginer dans toute une épaisseur matérielle qui contraste avec la courte présence graphique du « et ».

Le « et » est un agent provocateur de mélanges et d'assemblages, d'associations et de combinaisons, de croisements et d'accouplements, de frictions (massages et résistances et frottements et désaccords), d'emmêlements et d'enchevêtrements, de fatras, d'amas, d'entrelacements, d'amour et d'Éros.

Méli-mélo et pêle-mêle, voici les principes premiers d'organisation d'un ensemble hirsute de perceptions, de visions, de mouvements, de luttes, de sensations, d'excitations, d'écoutes, de résistances et, enfin, de nourritures-mélanges métaphoriques et tout à fait comestibles. En français la liste inclurait « bouillabaisse, fricassée, macédoine, *olla-podrida*, pot-pourri, ragoût, ratatouille, ripopée, salade, salmigondis ». Mais, c'est Aristophane qui, dans sa pièce de théâtre intitulée *Ἐκκλησιάζουσαι* (L'Assemblée des femmes, env. 392 av. J.-C.), met dans la bouche de la servante (*θεράπαινα*) le mot le plus long de la langue grecque,

---

<sup>371</sup> *Le Grand Robert de la langue française*, dictionnaire Le Robert, édition en ligne, 2022, consulté le 23 novembre 2022.

nommant ainsi un plat fait d'une très longue suite de mets : « lopadotemakhoselakhogaleo-kranioleipsanodrimupotrimmatosilphiokarabomelitokatakekhumenokikhlepikossuphophatto-peristeralektruonoptokephallio-kinklopeleiolagōiosiraiobaphētraganopterúgōn »<sup>372</sup> pour juste ensuite encourager tout le monde à prendre un peu de fèves pour être sûr de ne pas avoir faim, comédie aristophanienne oblige.

Ces termes culinaires sont des liens vers les corps que l'écriture (nous) a *a priori* appris à taire. Le « et » enveloppe un ensemble, ni fini ni défini, de manières d'aimer, de cuisiner et de manger tout en faisant, tout en parlant, tout en pensant et tout en ne pensant pas. « *I don't want interdisciplinarity I want nondisciplinarity* », écrit Charles Bernstein<sup>373</sup> dans un poème qui s'appelle, justement, « *The Truth In Pudding* », la vérité dans le dessert donc, et qui est une investigation poétique recalculant les distances et combinant les chemins vers et entre poésie et théorie, blague et aphorisme, mot et monde. « *The Truth In Pudding* » change souvent de registre. Tantôt apparaissent des citations avec le nom de l'autrice entre crochets rappelant les tropismes d'un texte théorique, mais citant les phrases à répétitions de Stein par exemple, et rimant « trop » avec le titre pas très sérieux du poème (*pudding* et *puzzling*) :

“*It is a puzzle. I am not puzzled but it is a puzzle. . . I am not puzzled but it is very puzzling.*”

[Gertrude Stein, *The Mother of Us All*]<sup>374</sup>

Tantôt on a affaire à des blagues plutôt banales ou à des non-sens volontaires qui interrompent et annulent la distance supposée exister entre le langage poétique et le langage ordinaire et même le langage bruyant de la répétition des *jokes* qu'on a déjà entendu, *language is virus* disait William Burroughs et chantait Laurie Anderson<sup>375</sup> :

« *Either you have talent or we'll buy you some.  
Better a four-legged dog than a three-legged cat* ». <sup>376</sup>

Bernstein est un partisan du « et » à l'intérieur du discours poétique académique dont il combat de façon amusante et amusée (ou, en tout cas, de façon inspirée parce que ce ne doit pas être très amusant tout le temps) les réflexes. Plusieurs de ses essais se préoccupent, en effet, des relations entre poésie et théorie, université et écriture, institution et liberté de forme. Il se peut que l'essai le plus éloquent concernant ces questions soit « *Frame Lock* »

<sup>372</sup> La phrase originale chez Aristophane est toute aussi improbable, imprononçable et difficile à suivre : *λοπαδο-τεμαχο-σελαχο-γαλεο-κρανιο-λειψανο-δριμ-υποτριμματο-σιλφιο-τυρο-μελιτο-κατακεχυμενο-κιχληπικοσσυφ-ο-φαττο-περιστερ-αλεκτρον-οπτεκεφαλλιο-κιγκλο-πελειο-λαγω-σιραιο-βαφη-τραγανο-πτερυγών.*

<sup>373</sup> Charles Bernstein, *Recalculating*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 2013, p. 5. Cf. l'expression *the proof of the pudding (is in the eating)* : c'est à l'usage que l'on peut juger.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>375</sup> William Burroughs, *The ticket that exploded*, Paris, Olympia Press, 1962 et Laurie Anderson, *Home of the Brave*, New York, Talk Normal Productions, 1986.

<sup>376</sup> Charles Bernstein, *Recalculating...*, *op. cit.*, p. 7.

(Le cadre-verrou). Il a été publié dans *My Way – Speeches and Poems*<sup>377</sup>. On y lit : « Le professionnalisme et la progression de carrière sont les épouvantails du cadre-verrou. Les dissertations ne doivent pas enfreindre les normes stylistiques, car cela pourrait compromettre l'avenir de nos jeunes universitaires. "Qu'ils soient radicaux dans ce qu'ils disent, mais pas dans la manière dont ils le disent" : tel est l'argument pragmatique, et typiquement auto-réalisateur, qui est avancé. » Et, un peu plus tard :

Dans la plupart des discours émanant des départements d'anglais, l'art de l'écriture a été relégué au second plan. Insister sur l'art de l'écriture revient, ironiquement, à insister sur la nécessité de l'interdisciplinarité dans un domaine divisé en deux. Demander une plus grande interaction entre les études littéraires et les arts littéraires revient à rappeler les études littéraires à elles-mêmes.<sup>378</sup>

Le projet de réfutation de ces principes passe graduellement par une non-acceptation, une *nondisciplinarity* (pour citer le poème « *The Truth is in the Pudding* ») du texte puisque quelques pages plus tard, on trouve les affirmations suivantes :

Je suis venu ici pour parler de paragraphes. J'aime l'idée d'un paragraphe développant sa propre logique interne, poussant une réflexion, tournant autour d'un terme, considérant un angle particulier sur un problème. Mais c'est le passage d'un paragraphe à l'autre qui crée l'élan, le saut qui varie, de presque indiscernable, à un bond. Ma méthode d'enseignement, autant que d'écriture, consiste à placer une chose à côté d'une autre et d'une autre, de sorte que la série crée des perspectives multiples sur les questions abordées.<sup>379</sup>

Il est stimulant de noter que Bernstein privilégie ici un potentiel qui historiquement se rapproche davantage du *New Narrative*, normalement aux antipodes des *Language Poets* dont Bernstein fait partie et est même une des figures de proue.

Et, comme si ces précisions n'étaient pas suffisantes, Bernstein continue et précise en performant ce qu'il décrit :

Mais n'êtes-vous pas en train de confondre les écrits littéraires et académiques ? Peut-être. Pas nécessairement. Pas du tout. Pourquoi vous me dérangez ? Vous ne comprenez pas ce que je dis ? Je n'aime pas qu'on me parle de cette façon. Je pense que je mérite des excuses,

---

<sup>377</sup> Charles Bernstein, *My Way – Speeches and Poems*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999, p. 90-99. D'autres essais dans ce recueil travaillent cette même question. « Frame Lock » avait été présenté pour la première fois le 29 décembre 1992 à la réunion annuelle de la Modern Language Association à Washington, D.C., lors de la table-ronde intitulée "Framing the Frame: Theory and Practice" (College Literature 21, no. 2 (1994)).

<sup>378</sup> Charles Bernstein, *Ibid.*, p. 94. « *In much of the discourse coming out of English departments, the art of writing has been relegated to the disattend track. To insist on the art of writing is, ironically, to press the need for interdisciplinarity within a field bisected against itself. To call for greater interaction between literary studies and the literary arts is to call literary studies back to itself.* »

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 96.



une ontologie, un *spin doctor*, un paquet à valeur ajoutée sans financement, un aller simple pour le prochain paquebot, un moyen de sortir de ce sac plissé, ce conteneur, ce véhicule, ce convoyeur, ce bac de stockage, cette franchise de sous-sol. Eh bien, seulement si vous le dites, alors peut-être que je serais d'accord. Qu'est-ce qui ne va pas chez vous ! Vous voulez bien aller vous laver les mains, elles sont pleines de chocolat ! ». Puis, vers la fin de son intervention, il pose la question de manière frontale : « Et de toute façon, quelle est la forme naturelle de l'écriture savante ? D'où viennent nos normes actuelles ? Quelles valeurs propagent-elles ? Qu'excluent-elles et qui excluent-elles ? Quels types d'enseignement et de recherche encouragent-ils, et lesquels découragent-ils ?<sup>380</sup>

Sa propre réponse à ces questions se situe par-delà les dichotomies et les oppositions binaires :

Je ne propose pas d'alterner entre deux sujets ou deux cadres : cela ne fait que multiplier ce qui est un problème en premier lieu. Je propose une série potentiellement sans fin qui ne revient pas systématiquement au point de comparaison, un défilé d'esquisses noires sur le bloc-notes mystique de Freud, dont l'origine est le départ, la destination, la poursuite. Une chose que je veux briser est l'image quasi kantienne de l'étudiant et de la chose étudiée. La composition en série, un paragraphe adjacent au suivant, un sujet suivi d'un autre, une perspective permutée avec une autre, refuse l'idée que l'étudié et l'étudiant sont inséparables. À côté de nous, il n'y a pas l'œuvre que nous étudions, que nous aimons tant expliquer, mais l'œuvre que nous sommes. Je me déshabille en m'adressant à un poème, et le poème revient pour me montrer mes repères, mon comportement, et la façon de lire le prochain poème ou tableau, personne ou situation.<sup>381</sup>

C'est très beau la radicalité de cette communication devant la *Modern Language Association*, désormais muette sur le papier. Mais la radicalité de la position et de la pensée/poésie de Bernstein a encore plus besoin, ici, d'un rapport plus direct, plus situé, au corps et à l'expérience vécue.

Dans le travail de June Jordan, de Steve Abbott, de Jack Spicer, de CAConrad, de Rachel Levitsky ou de Carla Harryman, il existe un propos moins concerné par les relations entre poésie et pensée et davantage travaillé par les expériences des corps, leurs besoins et leurs désirs dans une société intrinsèquement injuste. Ce n'est pas que le travail de Charles Bernstein n'est pas politique, il l'est de part en part et d'une manière très investie et inspirante. Mais, il reste dans la tradition de la littérature et de la pensée de l'Europe moderne.

Son texte n'amène pas les lecteurs vers un endroit où les enjeux de l'écriture se situent entre corps, expérience directe et mots plutôt qu'entre poésie et théorie, poésie et langage quotidien. Il ne s'agit pas de déprécier ces questions primordiales et précieuses. Néanmoins, à l'« erre » du Plantationocène, pour reprendre le mot d'Yves Citton, écrire ne commence plus

---

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 98.

aux frontières entre poésie et théorie. Non seulement elle n'est plus cruciale dans mon travail, mais je vois d'où elle vient et comment elle est devenue mienne dans un système d'éducation éminemment patriarcal malgré ses autres qualités. Écrire devient de plus en plus une question de rapprochement aux désirs et aux maux des corps. Elle est mue par la nécessité de se relier aux expériences vécues ou au contraire pas (encore) vécues du corps, à ses courbes, besoins et désirs dans le contexte d'une société entièrement basée sur la domination et l'exploitation de ses membres les plus faibles. Les motivations viennent dorénavant de là plutôt que d'une envie de théorisation.

« Je veux écrire au plus près du corps- là où la langue ne va pas volontiers », écrit Robert Glück<sup>382</sup>. Ce sont les féministes et, de manière plus générale, les personnes LGBTQIA++ et/ou racisée, qui se sentaient étrangères à la société patriarcale et la famille nucléaire, aux rôles binaires assignés de façon homogénéisante ; les personnes en lutte contre une société qui ne leur laissait aucune autonomie ou liberté, qui ont commencé à explorer la narration comme possible lieu de résistance. Dirigée par le désir<sup>383</sup>, June Jordan, poétesse, enseignante et journaliste féministe noire travaille dans sa poésie la question du corps comme travailleur, comme exploité et survivant en même temps que désirant et exigeant une vie pleine :

Qui va analyser l'argent liquide que le riz devient  
Qui s'assoira à côté du bol ou se battra pour du riz  
Qui écrira à propos des mains qui tiennent le bol  
Qui voudra posséder la terre  
Un bol de riz<sup>384</sup>

Cette attitude est difficile et précieuse. Elle apparaît comme nécessaire aujourd'hui. Dans un monde incendié, comment ne pas faire de l'art de cette manière ? Il nous faut des poèmes et des œuvres narratifs et interrogatifs, subtilement tournés vers des questions autobiographiques qui illuminent en fabriquant des affects épais de vie et qui dépassent le cadre de toute vie personnelle. Les souvenirs personnels peuvent servir de médium pour parler de manière impersonnelle. Par-delà toute narration linéaire, on peut utiliser l'écriture comme une sorte de pelle (que l'on fonce et que l'on roule) pour déterrer ce qui de chaque récit personnel échappe aux choses attendues, à la perception et à la compréhension directes et qui, finalement, fait, si tout se passe bien, exister un texte qui peut intéresser d'autres que

---

<sup>382</sup> « *I wanted to write close to the body—the place language goes reluctantly* », Robert Glück, « Long Note on New Narrative », publié sur le site de l'Academy of American Poets, New York, le 13 juin 2019 <https://poets.org/text/long-note-new-narrative>, récupéré le 20 avril 2021.

<sup>383</sup> June Jordan, *Directed by desire – The Collected Poems of June Jordan*, Copper Canyon Press / Constellation Digital Services, Port Townsend, 2007, livre électronique, poème 377, « Focus in Real Time » (extrait).

<sup>384</sup> « *Who will analyze the cash the rice becomes / Who will sit beside the bowl or fight for rice / Who will write about the hands that hold the bowl / Who will want to own the land / A bowl of rice* ».

la personne qui l'a écrit en faisant tout d'abord un travail sur elle-même. Elle n'y est pas présente comme objet, elle n'y est pas présente comme sujet non plus. Elle participe à l'expérience de l'écriture comme quelque chose qui mène une vraie vie qui se situe entre les deux, subissant le poids épistémologique des deux et s'y échappant, sortant sa tête un peu plus loin, somme d'une expérience vécue qui jaillit pour se coucher par écrit. Il y a une recherche du politique dans l'autobiographique qui soulève d'autres enjeux et questions pendant l'écriture qui demandent à être développés.

## **Chapitre 7 [Pratiques du « et » : une expérience simple]**

Queeriser l'écriture d'un texte théorique portant sur l'écologie queer suite à s'être posée la question suivante : à quoi cela sert que de présenter par écrit une pensée queer, si, pour l'écrire, on emploie uniquement une rhétorique truffée de tropes conventionnels ? Ne faudrait-il pas plutôt prendre le soin de queeriser également l'écriture qui présente et donne forme à ces idées qui s'élèvent contre les normes et les conventions ?

Chaque page qui suit est une nouvelle étape dans la tentative de queerisation de l'extrait qui suit :

« Dans cet écrit, je souhaite explorer les possibles lignes d'intersection entre les rôles écologique et sexuel des espaces urbains marginaux, et développer ainsi le champ conceptuel de l'écologie queer. Je commencerai par une exploration des rapports entre approche queer de l'espace et naissance des hétérotopies urbaines. Nous envisagerons ensuite les manières dont l'écologie urbaine, et en particulier l'écologie politique urbaine, pourrait s'enrichir d'une modulation queer de son cadre analytique. Enfin, nous examinerons en quoi ces lieux marginaux, et les réactions à la fois culturelles et scientifiques qu'ils suscitent, pourraient entraîner l'émergence d'"alliances hétérotopiques " qui remettent en cause l'utilitarisme implicite et la " nouvelle moralité " des espaces publics<sup>385</sup> ».

---

<sup>385</sup> Mathew Gandy, Olivier Piona (trad.), *Ecologie Queer : Nature Sexualité et Hétérotopie*, Eterotopia France / Rhizome, Paris, 2015, p. 23.

Dans écrire je désire exploser les possibles mixtions d'interseXion entre les branchements écologiques et sexuels des places-de-marge-ensemble, et faire pousser ainsi les champs concep-tu-els de l'écologie queer\*. Je commencerai par une exploration des rapports entre approche QUeER° de l'espace et effervescence des hétérotrophes des villes. Nous en-visage-ons, en-corp-aurons, ensuite les matières dont la-maison-la-ville, et en particulier la-maison-la-ville politique pourrait s'empuissancer par une modulation queeR de son plasma pensant. Enfin, nous caresserons-mangerons-écouterons ce que ces lieux-de-marge-de-magie, et les amours qu'ils amorcent à la fois entre-tout-nous-tout%s et ceux-qui-observent-d-en-haut, pourraient irriguer pour l'émergence «d'alliances » hétérotrophes » qui chatouillent-et-mordent l'utilitarisme implicite et la «nouvelle moralité » des places pour tout%s.

dans écrire désire

                  explorer  
    l e s           p o s s i b l e s           m i x t i o n s  
                  d'  
                  interseXion  
    e n t r e      l e s  
                  branchements maison-le-monde +  
maison-les-corps           des places-de-marge-ensemble,  
  
    &  
                  faire pousser  
                  les champs

                            conc-ep-tu-els de la maison-monde  
    a u   m i l i e u   e x p l o r a t i o n   r a p p o r t s   a p p r o c h e   — p l a c e   e t  
e f f f f f f f f f   f e r v           e s c e n c e           d e s           h é t é r o t r o p h e s  
e n - v i s a g e - o n s  
e n ~ c o r p ~ a u r o n s  
    e n   s u i t e

                            matières dont les~~maisons~la~~ville  
                  m o d u l a t i o n   . .           d e   s o n   p l a s m a   p e n s a n t   n o u s  
*caresserons~mangerons~écouterons* ce que ces lieux-de-  
marge les amours qu'ils amorcent entre-tout-nous-tout% s et  
ceux-qui-observent-d-en-haut pour infuser des alliages  
hétérotrophes chatouillent~et~mordent l'utilitarisme-isme-isme-  
isme-isme-ismaison

l' écrire désire

expløser

possibles

mixtions

%

interseXion

branchements maison-le-monde +

maison-les~corps +++ places-de-marge-ensemble, &

faire pousser

lots of forests, fields and herbes folles and culs nus  
chauds dans le froid

chairs affec-tu-eusex de la maison~monde

au milieu explore rapports approche —place &

ef fe r ver sens des érotroφφfff

dé caresse~

~visage-on >>>> en-corppp≤aurons

ensuite *matters matter ! matter matters*

matières ματιères les~maisons◊the~city

modulations∞ de plasma sonore pensant en nous  
caresserons~mangerons~écouterons les lieux-de-frange les  
amours s'amorçant entre-tout-nous-tout%s & ceux-qui-  
observent-d-en-haut →>> infuser des alliages érototroPe  
chatouillent~ ~◊se mordent

& se lovent



direDésire  
 explœser  
 œ u f s .            o d e u r s            m i x t i o n s  
                          %  
                          i n t e r s e X i o n S s  
  
                          b r a n c h e m e n t s   m a i s o n - l e - m o n d e   +  
 m a i s o n - l e s ~ c o r p s   + + +   p l a c e s - d e - m a r g e - e n s e m b l e ,   &  
  
                          f a i r e   p o u s s e r  
                          l o t s   o f   f o r e s t s ,   f i e l d s   e t   h e r b e s   f o l l e s   a n d   n o u s   n u s  
 c h a u d s   d a n s   l e   f r o i d  
  
                          c h è r e s   a f f e c - t u - e u s e x   d e   l a   m e t s - e n - m o n d e  
                          a u   l i e u   d ' e x p l o r e r   a p p o r t s   a p p r o c h e   —   a n d   l a c e   &  
                          e f   f e   r   v e r   s O n s   d e s   é r o t r o p p f f f  
 d è s   c a r e s s e ~  
                          ~ V ~ s a g e   ~ u s   s o   w i s e   > > >   e n - c o r θ θ θ ≤ a u r o n s  
                          e n s u i t e   m a t t e r s   m a t t e r   ;   !   m ' ' ' ' a t t e r   m m m m a t t e r s  
  
                          M a t i è r e s   μ a t i è r e s   l e s ~ M a i s o n s ∅ t h e ~ c i t y  
  
                          o n d u l a t i o n s ∞   d e   π λ á σ μ α   c r é a t u r e   h o n o r e   p i n ç a n t   e n  
 n o u s   c a r e s s e ~ m a n g e ~ é c o u t e r   ó ν   l e s - c r e u x - l e s - f r a n g e s   l e s  
 a m o u r s   a m o u r e u x   e n t r e - t o u t - n o u s - t o u t % s   &   c e l l e u x - q u i -  
 o b s e r v e n t - s a v e n t   → > >   i n f u s e r   d e s   a l l i a g e s   é r o t o t r o P e   c h a t s  
 c h i e n s   g i r a f e s ~   ~ ∅ s ' a i m a n t e n t

& se lovent

*“matter matters”, mutter the mutants*

*hums, humming, mumbled  
mums, mumming, hummed*

*i’m a homotransplant i’m a homograft*

*a graft*

*a raft*

*drought mouths are out*

*a draft for action and lovemaking in gardens*

Fanzine\_madeleine.png

Rechercher

Texte

Corps\* Mettre à jour

Style Disposition Plus

Police

Neue

Normal 18 pt

B I U S

Styles de caractères Aucun

Couleur du texte

Alignement

Espacement

Lignes 1

Avant le paragraphe 0 pt

Après le paragraphe 0 pt

Puces et listes Aucun

Pas de puces

Retrait : 0 cm 0 cm

Puce Texte

! écrire désire

*exploæser*

possibles mixtions

%

*interseXion*

branchements maison-*le-monde* +  
maison-les-corps +++ places-de-marge-ensemble, &

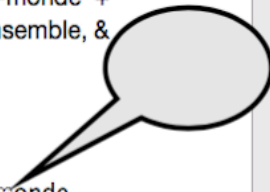
faire pousser  
les champs

*conceptuels* de la maison-monde  
au milieu exploration *rappports* approche — place &  
*ef* ferveance des *hétérotroφφ*  
*dé-visage-ons* |  
*en-corppp*-aurons  
en suite

matières *ματτιères* les~maisons~la~ville  
*modulations*, de son plasma pensant nous  
caresserons~mangerons~écouterons les lieux-DÉ-marge les  
amours qu'ils amorcent entre-TOUT-nous-tout% et *ceux-*  
*qui-observent-d-en-haut* pour infuser des alliages *hétérotroff*

chatouillent~et~mordent !

12 pages



## Chapitre 8 [conferrances]

*Amazing maze un/known  
glittering surfaces of things unanticipated  
but presenties  
surfaces glissantes  
labyrinth invitant inconnu*

Les *conferrances* ne s'écrivent pas, elles ont lieu. Plus exactement, elle se font par la parole, souvent dans un espace clos, accompagnées d'un écran, devant plusieurs personnes assises.

Qu'est-ce qu'y est partagé ? Des choses à voir, à lire, à penser, à imaginer, interrogées auparavant aussi bien que pendant le partage sur place. Ceci arrive selon un instable et incertain mélange de préméditation et d'improvisation. Quand je donne une *conferrance*, je pars d'une trace écrite. Celle-ci a souvent la forme d'une partition (combinaison de cartes, listes, dossiers de fichiers d'images et de sons, petits objets, poèmes que j'ai écrit ou trouvé, souvenirs, choses oubliées sorties de l'oubli, notes éparses, rencontres, etc.).

Les *conferrances* sont des erreurs –typographiques, pour commencer–, puis des cheminements erratiques. Au niveau des mots aussi bien que de paroles, la *conferrance* souhaite être une douce perturbatrice des habitudes qui dérange, par une présentation en zigzag, la suite dans les idées. Elle pourrait être perçue en tant qu'erreur confiante et errance (peu) préparée.

### **Conferrances et connaissances**

Comme je suis d'origine étrangère et que la langue française n'est pas ma langue maternelle, les gens pensent parfois qu'en écrivant « conferrance » je me trompe dans l'écriture du mot « conférence ». Ce n'est pas pour autant le cas. Plutôt, la réécriture du mot indique et appuie, dans mon idée, un changement de visée et d'attitude vis-à-vis des connaissances et des modalités de leur partage. Combinaison ébouriffée de « confiance » et d'« errance », une conferrance se fie sur son propre déroulement plus ou moins improvisé pour se perdre en cherchant et chercher en trouvant ce qu'on ne sait pas qu'on connaît ni qu'on cherche. C'est une approche et une pratique de mes rapports à la connaissance, de mes réflexions sur ce que peut être que se tromper, ce que c'est que partager et ce que peut être qu'apprendre / enseigner / apprendre. Connaître, oublier, parler, mélanger, partager,

bégayer, tousser, rire, penser, montrer, spéculer, essayer, ne pas toujours y arriver, expérimenter encore et encore et à plusieurs ; toutes ces actions ancrées dans le corps, que peuvent-elles fabriquer devant et avec un public ? Comment le partage peut-il se faire et avoir lieu selon des critères artistiques quand il n'est pas tout à fait performance et pas du tout accrochage ?<sup>386</sup>

À partir de ce point d'interrogation, les conferrances pourraient sans doute être perçues comme une expérimentation de type gnoséologique. Leur approche de la connaissance est cependant basée notamment sur l'expérience et la pratique. Ce fait est très important parce qu'elles se pensent à partir du corps ou plutôt des corps et des relations entre eux, des mots et des milieux dans lesquels ce corps évolue plutôt qu'à partir de savoirs institués. Ceux-ci ne sont pas évacués mais réinvestis et retravaillés, en hybridant les connaissances (acquises au fil de ma vie à Athènes, à Paris, à Amsterdam, à Chalon, à Valence, dans la forêt de Fontainebleau, maintenant à Bordeaux, et, aussi, pendant la préparation de chaque conferrance spécifique) avec tous les contextes, avec les intuitions, les inventions, et, par-dessus tout, avec les inexactitudes que tout ce corpus et corps grandissant absorbe, assimile et génère en se manifestant dans telle ou telle autre institution culturelle. Pour cette raison, si les conferrances ont un rapport à la gnoséologie c'est en tant qu'interrogations incarnées de ce que peut (être) une connaissance et (de) notre rapport, jamais évident, au savoir. S'il fallait condenser la chose en une phrase, la question serait celle-ci : les conferrances laissent entrevoir et espèrent faire exister notre rapport à la connaissance en ce qu'elle peut comporter d'hirsute et de fragile.

À vrai dire, l'intention de partager oralement quelque chose devant un public mise à part, peu de choses lient véritablement une conférence et une conferrance. Les deux expériences semblent proches, il me semble toutefois que leur moteur est différent quant à la compréhension de la relation qu'est l'apprentissage et, aussi, quant à l'ambiance recherchée. La conferrance commence par imiter les tropes d'une conférence pour la déplacer vers autre chose et créer une situation différente. Son principe est, par exemple, de ne pas prédéterminer le cheminement errant qui devrait, par la confiance, conduire les auditeuses aussi bien que la conferrancière à trouver quelque chose qu'elles ne savaient pas (qu'elles savaient) avant l'expérience de la conferrance. Cela n'arrive pas toujours. Il n'en reste pas moins que trouver ce qu'on ne sait pas (qu'on sait) ou même ce qu'on ne sait pas qu'on cherche fait partie

---

<sup>386</sup> Cf. les conférences de l'artiste britannique, Mark Leckey, par exemple, « In the Long Tail », 2009 : <https://www.youtube.com/watch?v=O14NLXHWtHl>, le travail d'Eric Duyckaerts, sur un autre registre qui est celui de l'improvisation entre un corps géographiquement situé (et, socialement, derrière un bureau et sous un écran) et les algorithmes de géolocalisation de Google, « Sérendipité » du chorégraphe chercheuse Pau Simon (anciennement Pauline) : <http://www.lepointcommun.eu/portfolio/performance-serendipite-par-pauline-simon-07-02/> ou « Désordre du Discours – Projet pour les amphithéâtres d'universités », qui est une récitation de ce discours sur le discours qu'est *L'Ordre du discours* de Michel Foucault, « mis en amphi » par Fanny de Chaillé. Cf., aussi, Vangelis Athanassopoulos, *Quand le discours se fait geste – Regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon, Les Presses du réel, 2018.

intégrante de la raison d'être de la conferrance. Il ne s'agit donc pas du partage d'un savoir vérifié *a priori* à partir d'un corpus constitué ou institué. Il est plutôt question de dessiner de chemins partageables vers des choses qu'intuitivement on rapproche, des choses qu'inopinément on mélange, des choses qu'on connaît assez bien et des choses qu'on connaît assez mal, des choses que l'on ressent, enfin, des choses qui mettent en colère et qu'il est urgent de réfléchir les unes avec les autres. Une conferrance aimerait être le lieu d'où émergent davantage d'arguments et d'imaginaires pour les luttes, non pas tant à partir d'un savoir commun mais plutôt à partir d'un ressenti nouveau de ce qui compte et de ce qui est urgent, pour la pensée et la pratique d'un monde juste. De l'art plutôt que des contenus, des formes extensibles plutôt que du sens mesuré.

### **Conferrances et pratiques du « et »**

Les conferrances sont une pratique orale du « et » en situation universitaire ou académique dans le sens où on est la plupart du temps dans le contexte matériel habituel de la conférence, que ceci soit institutionnel ou pas (auditorium ou autre espace clos, souvent sans fenêtre, auditoire assis, surface de projection sur lequel un ordinateur projette des images et, éventuellement, du son, tableau noir, ou bien en visioconférence sur zoom, etc.). Les conferrances utilisent ce dispositif culturel pour faire dévier la conférence attendue vers autre chose.

Plutôt que des enchaînements logiques calibrés en amont, les conferrances proposent une expérimentation continue qui accueille plutôt qu'elle n'évite les lacunes, les sauts, les confusions : elles les utilisent. Pourquoi faire ? Pour se perdre ; se perdre tout en trouvant un équilibre entre la désorientation et un certain sens de la direction parce que le but n'est ni d'ennuyer ni de perdre le public dont l'attention est un facteur important. Ceci étant dit, les conferrances font doublement confiance aux corps distraits : elles se nourrissent à la fois de la direction distraite que peut prendre la parole que de l'attention flottante des paires d'oreilles présentes. Les personnes dans la salle, étudiant.e.s ou pas, sont libres de dessiner, dormir, se parler (plus ou moins discrètement) entre elleux. La conferrance se base sur l'idée que toujours, en état de concentration tout comme en état de distraction, quelque chose *passé*. Le partage semble même parfois meilleur dans le désordre d'une rêverie imparfaite qui se rend tantôt active tantôt passive et s'aventure par-ci par-là plutôt que dans l'ordre du discours bien ciselé. S'il en est ainsi c'est que le but d'une conferrance n'est pas de transmettre un savoir ou de faire part des conclusions d'une recherche achevée ou en cours de manière ordonnée. Les conferrances souhaitent être tout d'abord une expérience d'imagination partagée. Si leur réception est inexacte, cela fait partie de la chose. Si leur réception est erronée c'est que la personne a compris la chose suivante : écouter l'autre parler équivaut à

se sonder et se découvrir *autre* soi-même plutôt qu'à obéir à ses propres schémas de compréhension ou à ceux de l'autre.

D'une certaine manière, on pourrait s'aventurer dans l'idée que les conferrances seraient une variante, actuelle et féministe, d'une sorte de maïeutique. Imaginons une version de Socrate où son genre est volontairement indéterminé ou fluide. Diotime *et* Alcibiade *et* Socrate, une seule personne multiple, à quoi s'ajoute, bien sûr, le médium enregistreur, Platon. Alors, ce Socrate chercherait, comme les conferrances, à *vivre* les questions, à tester leurs circulations et effets plutôt que de faire faire à l'autre l'expérience de la vérité. Là où le Socrate de Platon prônait l'oralité comme source de la vérité, la conferrance relie cette oralité à l'appareil militaro-technologique qui est le sien aujourd'hui. Autre différence, là où Socrate, même s'il dit que la seule chose qu'il sait c'est qu'il ne sait pas, se considère privilégié vis-à-vis de la vérité et manipule verbalement ses interlocuteurs, la conferrance essaye de ne rien savoir pour sûr. Dans les dialogues de Platon, Socrate a toujours raison. Dans les conferrances, l'expérience commune évacue la question d'avoir tort ou raison. Tout le monde sait et personne ne sait.

Les conferrances sont à la fois équipées et nues, elles avouent qu'elles sont liées à une époque, mais aussi qu'elles n'ont pas de savoir ; elles ne sont qu'invitation à la pratique des arts (*plastie* de la parole et des matériaux) et des communs (revitalisation d'un monde juste). Il se peut, en effet, que le désir premier des conferrances soit de donner envie de faire de l'art dans/pour un monde meilleur. Faire les choses avec art, vivre et penser avec art, c'est-à-dire librement, érotiquement et avec soin, le soin et l'éros des communs (mortels), avec une énergie propre et partagée, par la pratique et dans le monde. Si une conferrance pouvait donner cette envie-là, elle ne voudrait certainement rien faire d'autre.

En invitant qui veut à faire une micro-expérience d'imagination/érotisation pratique, et de pensée qui doute d'elle-même, en public, elle espère donner l'envie d'explorer ses propres désirs tout contre ceux des autres.

## **Conferrances et erreur**

Par-delà l'orthographe, les conferrances ne peuvent exister sans erreur. Ce n'est pas par force mais par faiblesse que les conferrances se sont inventées initialement et qu'elles se sont très graduellement présentées comme une heureuse possibilité. Elles répondaient en fait à un problème que j'ai pu, grâce à elles, commencer à voir comme une chance. Mais elles se sont clairement nourries d'une souffrance et d'un embarras considérables.

Longtemps il me fut impossible de prendre la parole en public, il s'agissait initialement du milieu scolaire. Quand je la prenais, je considérais que je la volais aux autres

ou plutôt que ma bouche, le son de ma voix, les mouvements de mon corps, ne m'appartenaient plus. D'un côté, je sentais le poids de l'attente de ceux qui m'avaient donné la parole : il fallait bien dire, bien faire, rester sur le chemin tracé par avance, suivre la ligne droite d'un raisonnement clair. De l'autre côté : je m'entendais parler, les mots sonnaient faux tout comme le son même de ma voix que j'entendais de l'extérieur, une voix de mime, « la voix de son maître », auraient dit Edison ou Kittler. Et cette voix faisait que la ligne droite s'effaçait pour se trouver mélangée à plusieurs autres, qui, tordues et gesticulant, attiraient mes mots vers elles. Impossible de dresser sur le moment une cartographie, ne serait-ce qu'indicative, de ce que je disais, je perdais mes moyens. J'étais ce chien docile, sagement assis sur un phonographe autoritaire dont il ne savait quoi faire. Chaque prise de parole, dans la classe ou dans l'amphi, était, plutôt qu'une occasion de partage, un examen public que je devais passer tout en étant convaincue que j'en étais incapable. Pendant des années, parler de façon isolée à une assemblée institutionnelle était un grand tourment quand ce n'était pas une impossibilité : parfois je restais muette tout en devenant rouge parfois je parlais sans spontanéité possible, en perdant mes mots, en cherchant ma voix, en m'égarant complètement du chemin que j'avais souhaité emprunter. Tôt ou tard, je commençais à trembler, mon corps bougeait malgré moi et les sons que je produisais s'en trouvaient de plus en plus perturbés. J'essayais de rester le plus succincte possible, puis, une fois le silence obtenu, demeurais, rouge et subissant des secousses, pendant plusieurs longues minutes, avec un sentiment de totale solitude au milieu des personnes assises tout autour.

Quand il s'agissait, un peu plus tard, de faire une conférence et donc de devoir prendre d'emblée la parole devant un public, tout en préparant mon intervention je souffrais des jours durant de manière illogique, désagréable, épuisante. Le jour venu je n'éprouvais aucun plaisir ou envie ; rien que de la terreur. La seule chose qui m'importait était d'en finir. Plusieurs fois ça commençait plutôt bien, puis progressivement je me fourvoyais de plus en plus, je me sentais inlassablement poursuivie par un sentiment d'impuissance et d'incapacité d'articuler la moindre pensée sensible. Le plus étrange à mes yeux était la généalogie de la chose.

La toute première fois que j'ai tremblé en parlant, sans pour autant trop perdre mes mots et ma pensée, c'était en terminale dans le contexte d'un cours que j'appréciais particulièrement, le cours de philosophie. Il était question d'Héraclite dans ce que j'ai dit, mais je ne me rappelle pas plus que cela. J'étais émue par ce que je venais de penser, perturbée par quelque chose qui se faisait jour dans ma tête et que je livrais aux autres, à mes camarades et à cette enseignante merveilleuse et exceptionnelle qu'on avait eue uniquement cette année-là. Avec le recul, je me dis que c'était sans doute la première fois que je parlai en mon propre nom et que cet événement a été traduit par un vrai petit séisme dans mon corps. Auparavant, je n'avais parlé que comme une élève qui répondait aux injonctions des maîtres et des maîtresses sans se poser de questions qui la concernaient directement. L'année



d'après, à l'université, j'étais bavarde et audacieuse dans tous les contextes informels et, en même temps, systématiquement très mal à l'aise dans tous les contextes institutionnels.

Si j'inclus ces détails autobiographiques c'est que les conferrances sont nées de ces souffrances et non pas d'un plan conceptuel pur (si cela existe). Elles ont vu le jour grâce à une longue suite d'expériences pénibles que, par la pratique artistique, je commençais peu à peu à percevoir différemment. L'erreur, l'errance, la désorientation, le tremblement sont devenus des ingrédients à mélanger à mes intuitions pour en faire une autre manière de parler / penser à la fois en amont et devant un auditoire vivant. Sur ce chemin, je n'étais pas seule mais assistée.

## Conferrances et artistes

*if someone came up and started talking  
a poem at you how would you know it  
was a poem?<sup>387</sup>*

Après avoir commencé à donner des conferrances dans des colloques ou à l'école où j'enseignais, je me suis rendue compte que la pratique de certain.e.s artistes m'avait influencée ou permis de soupçonner et affirmer cette forme de partage. Plus encore que Mark Leckey et Hito Steyerl qui emploient, chacun.e à sa manière, le format de la conférence dans leur travail, il s'agit de David Antin, dont les *talks* m'accompagnent depuis longtemps, et de Cecilia Vicuña dont j'ai découvert plus récemment les lectures-performances.

David Antin (1932-2016) est un artiste plasticien qui est devenu poète<sup>388</sup>. Poète parlant. Il n'écrit pas mais parle ses poèmes, qu'il appelle *talks*, directement devant un public. Ces sessions de parole ont été, par la suite, éditées selon une forme typographique que Antin a trouvé longtemps après et non sans l'aide de l'artiste Eleonore Antin qui est sa compagne. Il s'agit d'un système de pagination qui consiste en des phrases écrites systématiquement en minuscules. Parfois les mots apparaissent de manière très espacée, les phrases ne sont contenues par aucun point final, c'est ainsi que les *talks* impriment leur

---

<sup>387</sup> Épigraphe de *Talking*, édition du premier *talk* de Antin : David Antin, *Talking*, Dalkey Archive Press, 1972. « Si quelqu'un arrivait et se mettait à vous parler un poème comment sauriez-vous qu'il s'agit d'un poème ? », traduit par Abigail Lang, David Antin, *john cage sans cage*, Dijon, Les Presses du réel, coll. Motion Methode Memory, 2005.

<sup>388</sup> David Antin (1er février 1932, New York - 11 octobre 2016, San Diego) était un poète, critique et artiste américain. Il a par ailleurs été un des professeurs de Kathy Acker et a eu « une importance décisive sur son écriture, par l'approche démystificatrice qu'il donne de la création littéraire. Fatigué de lire des poèmes grotesques d'étudiants, il leur conseillait d'aller fouiner en bibliothèque, d'y dégoter un auteur ayant écrit quelque chose de meilleur que ce qu'ils pourraient écrire à ce moment de leur vie, et d'en faire le matériau de leurs propres textes, en agaçant ce qui le constitue différemment de l'original. Ce n'est pas exactement le *cut-up* burroughsien, mais c'est bien le conseil prôné par William Burroughs que David Antin reprend : « Volez tout ce que vous pouvez ! », extrait de Arnaud Labelle-Rojoux, « Kathy Acker, poète, performeuse, écrivaine et pirate », switchonpaper.com, 23 juillet 2020.

existence aérienne finalement sur papier grâce à des enregistrements sonores des événements parlés.

*Quelqu'un m'a posé un jour une question simple une question  
ridiculemment simple et je lui ai donné une réponse ridiculemment  
simple : qu'est-ce qu'un artiste m'a-t-il demandé et j'ai  
dit quelqu'un qui fait de son mieux depuis j'ai dit ça tant de fois  
que j'ai commencé à le croire parce qu'à la réflexion il y a très peu  
de gens dans ce monde qui font de leur mieux.*

Les poèmes parlés de David Antin ne sont jamais écrits avant leur performance. C'est la performance qui les fait, c'est la parole se parlant devant un public qui les produit.

*parce que si je dois être poète je veux être un poète qui explore l'esprit  
en tant que médium de sa poésie pas l'esprit en tant que chose  
statique mais l'acte de penser et je ne peux être plus près de  
l'acte de parler et de penser en même temps je ne peux être plus  
près de ma pensée qu'en la parcourant moi-même en parlant parler  
pour parcourir ma pensée penser pour parcourir ce dont je parle,*

dit Antin<sup>389</sup>. Pour activer ce texte davantage dans le contexte des conferrances, il faudrait remplacer le mot « esprit » par le mot « corps », le corps comprenant l'esprit, et, aussi, ajouter le verbe « faire » à côté du verbe « penser ». « Explorer le corps en tant que médium de la poésie ». Par cette phrase on entre et par cette phrase on sort du domaine de la conferrance. C'est un peu sa limite et c'est aussi le seuil vers les lectures assistées ou performances) et, dans une certaine mesure, les éditions. Connaître et savoir n'ont rien de définitif, les connaissances en permanence se créent, se questionnent et s'étalent en se partageant. Apprendre est le seul état qui constamment perdure tout en étant constamment en mouvement.

---

<sup>389</sup> Citation trouvée dans l'exergue du texte de Cécilia Becanovic pour l'exposition de l'artiste canadienne Liz Magor à sa galerie (« Liz Magor – Xhilaration », Marcelle Alix, 5 octobre-26 octobre 2019). Le passage est restitué ici selon les espacements et la traduction de l'édition citée précédemment David Antin, Pascal Poyet (trad.), *je n'ai jamais su quelle heure il était*, Genève, Héros-Limite, 2006, p. 65.

## Conferrances et media

Par-delà les questions autobiographiques, il est difficile de minimiser le rôle de l'expérience de la culture numérique dans l'élaboration de la forme de la conferrance. Il ne s'agit pas de la présence de l'ordinateur ou d'internet, mais des effets de leur expérience sur nos corps dans le quotidien. Ces partenaires intellectuels qui distribuent et dispersent le corps ont influé sur la manière de vivre et de pratiquer la connaissance et, aussi, ses modalités de partage. Nous pourrions prendre comme point de départ de cette généalogie les travaux de Roy Ascott, J. Ross Asby *and the image of the cybernetic brain...* Les conferrances se préparent comme des événements multidirectionnels et non pas comme une communication savante de la part d'une personne qui parle vers un ensemble de personnes qui écoutent. Même si la situation s'y apparente, *the art happens here*, comme disaient les net artistes dans les années 1990 ou comme le montrent les études actuelles avec les arbres dans les forêts : la communication ou l'art ou le partage ça se passe dans la communauté, communément, par les racines, l'ancrage, la conscience. Le modèle de l'internet nous aide à comprendre mieux les plantes et les forêts, de comprendre mieux nos corps aussi.

# Chapitre 9 [Air, Amour, Chant ou pour une écriture décoloniale]

Les mots, ici, ne sont rien d'autre que souffle mis en forme.<sup>390</sup>

De tous ces mots-souffles-sculptés dont parle ici David Abram, le « et » pourrait sans doute (avec le « oui » et le « non ») être celui qui se trouve le plus souvent sculpté dans l'air. Qui pourrait compter combien de fois par jour le « et » s'ajoute aux autres mots et propose, demande, imagine, ajoute, désire, calcule, crie, apporte, additionne, défait ou amène une chose ou l'autre ? Et, autour de la planète, combien de « et » se forment, s'énoncent ? Combien se rêvent ou se pensent sous silence ? Combien viennent à l'air depuis des bouches humaines chaque minute qui passe ? Dans combien de langues, idiomes et idiolectes ? Combien d'autres s'évaporent de gestes animaux comme c'est le cas avec cet écureuil qui passe et repasse et repasse, inlassable, toute la matinée devant la fenêtre transportant des noisettes à n'en plus finir, depuis le toit qui s'avoisine des branches du noisetier jusque dans le jardin, où il les ajoute, empressé, dans des trous qu'il crée et recouvre avec presque autant d'empressement et qu'il ne retrouvera jamais, mais qui fertiliseront, en son absence et à son insu, le sol ?

## Aimer

« *Αγαπάω* », le verbe qui signifie « aimer » en grec moderne et « accueillir avec affection un enfant ou un hôte » chez Homère<sup>391</sup>, s'écrit à l'aide de quatre de ces lettres innovantes que l'alphabet vocalique grec a dessiné à côté des lettres plus anciennes que nous connaissons sous le nom de consonnes. *Ἔρως* (*Éros*) se fait, quant à lui, avec deux voyelles, deux consonnes, une symétrie qui n'est peut-être qu'apparente car il se pourrait que le ρ, l'équivalent de la lettre R dans l'alphabet grec, avec laquelle on écrit l'air (*αἴρ* en grec ancien et *αἴρας* en grec moderne) dans plusieurs langues, soit du côté des voyelles aussi bien que des consonnes, une lettre étrange qui donne aussi *ru*, *rue*, *rivière* et *ouvrière*. *R* serait, selon cette écoute et selon cette lecture, ni voyelle ni consonne, une lettre bizarre, une lettre queer. Elle peut faire rrrr [εε] et elle peut faire RRR [/r/]. Quel air, quels

---

<sup>390</sup> David Abram (postf.), « The Commonwealth of Breath », Lenart Škof and Petri Berndtson (dir.), *Atmospheres of Breathing*, New York, Suny Press, 2018 : « Words, here, are nothing other than shaped breath ».

<sup>391</sup> *L'Odyssée*, 21, 289 et 23, 214, Pierre Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque l'Histoire des mots*, éd. Klincksieck, 1999.

soupirs, quels souffles et quelles inspirations oxygène et garde en vie l'amour ? Quel flair, quels mélanges liquides, gazeux, solides, quels poumons gardent en vie Ἐρως ? Chez Homère, la terre s'écrit, pour des raisons métriques de rythme et de chant, αἶα, comme si elle était uniquement constituée d'air. Sans la consonne « γ » (gamma) habituel de Γαῖα (Gaia), qui sonne aux oreilles françaises exactement comme la lettre « r », en l'absence donc de toute consonne, la Terre paraît plus légère encore que l'air. Elle devient aussi homonyme, comme le marque le dictionnaire<sup>392</sup>, de αἶα, le mot employé pour dire grand-mère en grec ancien : la mère de la mère ou la grande mère de toute chose dans l'écorce terrestre.

Φωνήεν, mot neutre en grec pour dire le féminin *voyelle*, décrit une phoné, une voix proférée et comme demeurée en suspens, une voix qui se tient en rebond et écho d'elle-même. Un élan aérien que laisse entendre aussi le mouvement serpentin du mot français *voyelle*, la petite colline du mot anglais *vowel*. Quant à σύμφωνο (mot neutre, également), les deux composantes de ce mot disent quelque chose d'assez proche du mot français *consonne*. De σὺν, ensemble, et de φωνή, voix, presque comme une consonne, un σύμφωνο veut dire avec la voix ou avec le son de quelqu'un d'autre (de qui, de quoi s'agirait-il ?), une complicité et une duplicité, une synchronie. D'ailleurs, le mot σύμφωνο veut également dire « accord » dans le sens de « document qui garantit un accord » en grec.

Ainsi peut-on oser dire ou, au moins, suggérer que, depuis l'alphabet vocalique<sup>393</sup> grec, suspens et accord, question et acquiescement, voyelle et consonne, se trouvent en constante négociation dans nos mots. En quoi cette machine universelle (au sens de machine générale), qui précède de nombreux siècles celle de Turing, raconte-elle quelque chose du rapport des êtres humains méditerranéens au monde et aux choses du monde ? En guise de réponse, un apparent détour par le poème « Mercury on the 7th House » de Steve Abbott :

*If I'd loved an older guy  
maybe I could have written an older poem,  
one without consonants & vowels.*  
<sup>394</sup>  
*Si j'avais aimé un mec plus vieux  
peut-être aurais-je pu écrire un poème plus vieux,  
un poème sans consonnes & voyelles.*

Belle tendresse, tendre ironie et troublante symétrie que cette rencontre impromptue entre l'amant, le poème et l'alphabet (ou sa présence/absence énigmatique) que propose ici

---

<sup>392</sup> Le Grand Robert en ligne, consulté le 22 avril 2022.

<sup>393</sup> Vocalique, du lat. vocalis, qui a rapport aux voyelles. Altération, dissimilation vocaliques. Harmonisation vocalique. Alternance vocalique. Phonèmes vocaliques, caractérisés par un écoulement libre de l'air à travers l'appareil vocal, dont les ondes sonores proviennent uniquement des vibrations des cordes vocales. Le Grand Robert en ligne, consulté le 8 août 2022.

<sup>394</sup> Steve Abbott, extrait du poème « Mercury on the 7<sup>th</sup> House », *Beautiful Aliens: A Steve Abbott Reader*, NY, Nightboat Books, 2019, p.117.

Steve Abbott, le poète et essayiste du mouvement littéraire *New Narrative*. Un poème plus ancien serait, écrit-il, le résultat d'une relation avec un homme plus âgé, et ce poème plus vieux serait un poème sans voyelles ou consonnes combiné avec un homme plus ridé. L'âge du poème dépendrait de l'âge de l'amant. Cette occasion qui nous est donnée de penser le corps du poème et le corps de l'amant ensemble est accablante d'énergie. Ce qu'insinue comme possible ce poème d'amour et d'astrologie c'est que l'alphabet est peut-être lui-même un corps, mais un corps trop récent, proche de la vision du corps de l'amant mais pas assez érotique. Le fait que le mec est jeune, un corps dans l'air du temps, fait que le poème s'écrit de cette manière neuve et toute récente par rapport au temps pré-alphabétique depuis lequel les corps s'aiment. L'amour est aussi matériel et palpable que l'alphabet qui tout comme l'amour est fuyant et attirant, l'attention et l'angoisse de l'être amoureux s'alternant sans répit :

*Making a Z with your eyebrows  
you sawed thru the pianostrings of my heart.*<sup>395</sup>

*Faisant un Z avec tes sourcils  
tu as fendu les pianocordes de mon cœur.*

Steve Abbott, qui en plus d'être poète et essayiste était aussi un activiste gay du San Francisco des années 1980, invite dans ce poème quatre fois les lettres de l'alphabet à apparaître de façon autonome. Elles sont là en dehors de mots, elles sont sur le corps aimé, sur le corps qui manque à la personne qui écrit le poème. La « Z » est la concentration, l'attention, le regard du visage entre les yeux.

*Fleeting youth,  
tears marked your departure  
with a capital O*<sup>396</sup>

*Jeunesse fugace,  
Larmes marquant ton départ  
avec un grand O*

La lettre « O » est celle de la terreur en amont et de l'horreur en aval de la séparation des corps. Mais, ensemble, les deux lettres forment ZO, qui peut s'entendre comme le ZOO, du moins en français, et insinuer le ZOO en anglais tandis que ZO sonne exactement comme le singulier de la première personne du verbe vivre (ζείν) en grec ancien et moderne (ζώ). Je vis. En amour je vis et ce sont les lettres qui le marquent sur le front du poème puisque je ne peux le marquer sur le corps du jeune amant déjà plus là.

---

<sup>395</sup> Steve Abbott, *op. cit*

<sup>396</sup> Steve Abbott, *ibid.*, *id.*

Ici, le rapport du langage à l'amour et à l'écriture est activé de manière multiple. Le poète perçoit, souligne et maintient le manque corporel de son amant à travers les consonnes et les voyelles. Il fait les lettres se dessiner sur le visage du mec aimé et les dessine en même temps sur le corps du poème qui devient leur nouveau lit. Pérennité factice et, en même temps, s'y glisse un mouvement contraire, sans lettres, et donc sans traits, écrits ou faciaux. Si l'amant était un être ancien d'avant l'alphabet, Abbott pourrait voir son corps et leur amour en dehors de l'alphabet et donc en dehors du poème qui, depuis les poètes lyriques grecs et Sappho, ne s'écrit qu'avec ce qu'il a : des consonnes et des voyelles. Chose maintenant impossible puisque son amant n'est pas vieux, mais demeure dans une contemporanéité qui est celle même qu'entrave l'alphabet vocalique<sup>397</sup>. Puis, par une mention négative mais directe à l'alphabet dans son ensemble, le poème continue :

How could I tell you:  
moments like this aren't in the alphabet.<sup>398</sup>

Comment pourrais-je te dire :  
il n'y a pas de moments comme ça dans l'alphabet.

Avant la fin du poème, une sortie de l'alphabet est suggérée comme une possibilité révolue. On y est, plongé, immergé, sans possibilité de sortie. Les lettres, signes et sens, traversent notre corps depuis l'enfance d'abord à travers leur inscription omniprésente dans tout milieu humain ou plutôt anthropisé ou encore colonisé par les humains, puis de façon plus directe et parfois douloureuse à l'école et l'apprentissage de la lecture et l'écriture qu'elle impose. Steve Abbott ne peut pas penser le corps de son amant sans le « Z », sans le « O ». Des caresses, des intensités, des intrus et, puis, fatalement, des trous mais communicants. Les lettres tiennent à distance mais rapprochent aussi dans une continue tension insolvable.

Une autre dimension, temporelle, vient s'ajouter à cette approche entre signe et peau. Si l'amant du poète était plus vieux, le poème aurait pu être plus vieux lui aussi, tellement vieux qu'il aurait pu se passer de lettres, de signes écrits sous forme de consonnes et de voyelles. Une époque historique spécifique transparait par le biais d'une connexion technologique / télépathique sous forme de post-scriptum (la distance ne cesse d'augmenter, elle est maintenant postale, entre le corps et le poète) alors que le poème approche sa fin :

---

<sup>397</sup> Cf. La position de David Abram vis-à-vis de l'alphabet vocalique abordée dans le Branchage « Surrounded poetry », Chapitre 2.

<sup>398</sup> Steve Abbott, *op. cit.*

(PS)

Wiring my brain to Akhenaten

I have a sudden vision:

Maybe sex was hotter in the old days.

(PS)

Branchant mon cerveau sur Akhenaten

J'ai une subite vision :

Peut-être le sexe était meilleur les jours anciens

Au contact de l'alphabet, Éros devient moins chaud, il se refroidit, perd à jamais en intensité et en proximité semble suggérer le vers tout comme Akhenaten suggère à Abbott, lui transmettant une vision, qu'il pouvait faire l'amour mieux que lui. Et, il le lui dit par le biais d'un branchement, donc télépathiquement *et* technologiquement. Par un autre alphabet, visuel cette fois-ci et branché (*wired*).

I'm totally wired.

Can't you see?

I'm totally wired.

My butterfly stomach

Growls growls

I drank a jar of coffee

then took some of these

and now I'm totally wired.

Life leaves you surprised

slaps you in the eyes

(...)

I'm totally wired

My heart and I agree.

I'm always worried.<sup>399</sup>

Dans le monde de l'alphabet vocalique, le corps de l'amant et le corps du poème subissent un sort commun. Ils se prennent entre consonnes et voyelles, entre accords et suspens, dans un

---

<sup>399</sup> Paroles de la chanson *Totally Wired* de Mark E. Smith pour son groupe *The Fall*, parue dans le LP *Grotesque (After the Gralme)*, Londres, Rought Trade, 1980.



monde où tout est plus froid, *less hot* que dans celui d'avant l'alphabet. Peut-être qu'au XXI<sup>e</sup> siècle – hypothèse folle et excitante et, pour le moment, trop succincte –, on peut faire l'amour d'une façon moins *hot*, d'une manière plus douce, par-delà les relations de prédation, de dureté, par des relations qui seraient plus proches de la tendresse, de la complicité et de la solidarité entre corps différents s'aimant et apprenant à mieux s'aimer. Si Eros vient habiter notre quotidien pour nous apprendre à mieux vivre avec les autres humains et avec toutes les espèces plus qu'humaines, s'il diffuse une nouvelle sensibilité étendue à tous les êtres, cela pourrait agir comme une arme politique *soft and warm*, forte et douce. C'est peut-être dans l'air.

## Dans l'air

Aimer et faire l'amour, *accueillir les personnes arrivant·es, accueillir un nouveau(-né)*, ne peut se faire pour les êtres vivants que dans ce mélange gazeux qui maintient et garantit la terre en vie et la vie sur Terre. L'air, c'est-à-dire l'atmosphère de la Terre, atteint une altitude d'approximativement 150 kilomètres. Cette zone, si fine comparée à la planète dans son entièreté si infime comparée au cosmos, agit à la fois comme filtre (contre les rayons ultraviolets du soleil), comme source de chaleur (par rétention), comme stabilisateur de la température (entre jour et nuit) et, surtout, comme l'élément, justement, de la respiration pour les êtres vivants. De cette quadruple manière, l'air est ce qui, sans relâche, permet et protège la vie.

Ce gaz vital, la science de la Chimie ne semble pouvoir le définir que négativement. Il est, selon elle, incolore, invisible et inodore. C'est que l'air, dans l'état pur, échappe à la plupart de nos sens perceptifs. On ne peut ni le voir (s'il n'y a pas de particules de poussière dansant contre la lumière du soleil, par exemple) ni le sentir (s'il ne transporte quelque odeur).

Mais, l'air touche nos corps en permanence, nous sommes entouré·e·s par, touché·es par et lié·es à lui. *Par et à*, dehors dedans. Un constant commerce de plus ou moins douces frictions qui sont très importantes même si elles sont, la plupart du temps, inconscientes. Dans l'air, nous sommes dans notre milieu de vie le plus immédiat, le plus proche et fondamental qui soit. L'air effleure toutes les parties découvertes de ta peau, l'organe qui reçoit et constate la présence de l'air plus que tout autre. L'air est toucher. Quand on se touche, il y a de l'air qui s'immisce dans le moindre contact. Et, plus que tout autre sens sans doute, le toucher est érotique. L'épiderme ressent les courants d'air, les bouffées d'air, le vent, les langues, les caresses (et les frappes, dirait Monique Wittig) et les effleurements. Rafraichissants ou refroidissants, chauds ou tièdes, tantôt attaques tantôt caresses.

Les frissons de plaisir ou « la chair de poule » sont, paraît-il, les sensations que la langue a surtout saisies, mais la relation entre l'air et la peau est complexe, vitale et continue. L'air par les narines et par la bouche parcourt et remplit les cavités des corps, les impliquant dans cet effort sans effort qui fait qu'on reste en vie et qu'on est vie : la respiration, qui est en fait plurielle : inhalation, exhalation, pause, maintien, reprise.

L'air est la mince enveloppe que nous habitons dans le cosmos, la mince frange qui nous remplit en dehors de laquelle rien de la vie telle que nous la comprenons ne survit plus que quelques minutes. L'air, nous en sommes constamment traversé·es et alimenté·es grâce à une suite de mouvements musculaires qui a lieu de manière automatisée. Notre lien à tout le reste du monde qui nous entoure et dont on fait partie passe par cette capacité oubliable que nous avons d'absorber, puis d'évacuer l'air. C'est la même chose pour les plantes, les microbes, les insectes et la plupart du reste des êtres vivants. L'air est le médium dans lequel on flotte en pensant toucher terre et notre premier milieu de vie une fois nées. Comme une poupée russe toute particulière, élastique et sans bords visibles, il inclut et couve tout le reste. L'air est notre milieu. Ou plutôt sans l'air, il n'y a pas de milieu, pas de vie. L'air est aussi le médium, le canal, par lequel on demeure, consciemment ou pas / volontairement ou pas, relié·e·s aux autres êtres vivants. Nous profitons toutes et tous de cette même enveloppe qui nous donne la vie. L'air c'est peut-être avant tout oublié. Le médium élémentaire dans lequel on vit en l'oubliant. Nous en sommes tellement dépendant·e·s, tellement dedans, que nous oublions que c'est le cas. Et nous oublions aussi que, si nous sommes là, c'est uniquement parce que l'air est lui tout d'abord constamment là. Y aurait-il un changement climatique, demande David Abram, si on n'avait pas oublié dans quoi on était immergé ?

Qu'est-ce que le changement climatique si ce n'est la conséquence de l'incapacité de respecter ou même de remarquer le médium élémentaire dans lequel on est immergé·es ? Est-ce que le réchauffement ou le dérèglement planétaire n'est pas tout simplement la conséquence du fait qu'on prend l'air pour acquis ?<sup>400</sup>

Juxtaposons à la question de Abram, le sous-chapitre intitulé « Applications » de l'article sur l'air de l'encyclopédie Universalis<sup>401</sup> :

#### Applications

L'air, plus ou moins comprimé, est utilisé dans des moteurs légers, souples à employer, mais de faible rendement ; c'est le cas de nombreux types de percuteurs ou foreurs pneumatiques. L'interposition d'une couche d'air entre un véhicule et le sol (aérotrain)

---

<sup>400</sup> David Abram (postf.), « The Commonwealth of Breath », *op. cit.*, livre électronique.

<sup>401</sup> Jean Perrotey, « air », Encyclopædia Universalis en ligne, consulté le 20 septembre 2020 : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/air/>

ou l'eau (aéroglyseur) permet de réduire les forces de frottement et par suite d'accroître la vitesse et le confort. L'air comprimé est utilisé sous forme de jets d'air pour le nettoyage des machines et l'éjection des pièces terminées.

Si la question d'Abram est plutôt rhétorique, il y a, dans les technosciences, un mépris fondamental envers ce qui est pris comme acquis, et, corollairement, un profond manque de considération et de compréhension de la relation qui relie l'espèce humaine, la vie en général, à l'air. On pourrait objecter que cette séparation est mentale, et nécessaire pour le développement de Sciences dites naturelles. Mais cette réponse mettrait le doigt pile au cœur du problème. Dans cette culture anthropocentrée et perspectiviste (donc centrée autour des yeux humains aux dépens des autres sens, plus sphériques, et des autres habitant·es de la terre, plus discrets), l'air est perçu comme quelque chose qui ne devient utile que quand il se trouve employé de telle ou telle manière, calculée et consciente, dans le cadre d'une technique inventée par des êtres humains. Dans le passage cité, qui prêterait à rire s'il n'était pas le signe de quelque chose de grave dont la planète entière subit les conséquences, il n'y a ni reconnaissance envers l'air en tant que bien vital *sine qua non* ni même reconnaissance du fait que l'air a, par-delà toute application technique, un réel et indéniable pouvoir de vie et de mort sur les êtres vivants, y compris humains. L'aveuglement que rend apparent ce passage ne concerne pas le seul auteur de cet article d'Universalis. Il est avant tout représentatif de la culture techno-scientifique, et par extension populaire, de la modernité. La modernité techno-scientifique n'aurait pas pu émerger si cette séparation entre air vital et air utile n'était pas aussi étanche, écrasante et absolu. Ce qu'elle a surtout écrasé c'était le rapport de l'Homme occidental à son milieu, à ce qui lui donne la vie et lui permet de vivre.

Comment peut-on ressentir et enrichir « la réciprocité entre un corps qui vit et le monde qui s'anime autour de lui »<sup>402</sup>, si notre relation à l'air se réduit à le percevoir comme une force physique qu'on peut dompter en la comprimant en vue de faire marcher des moteurs ? des moteurs qui polluent ce même air qu'ils utilisent, qui plus est ? L'envie de dompter la nature, de lui imposer la culture, en tant que rivale, en tant que meilleure option pour l'avenir humain, a des innombrables conséquences sur la vie sur terre qui continue à être perçue comme une affaire strictement humaine par l'industrie et son versant contemporain, l'industrie dite verte. Dans sa postface à *Atmospheres of Breathing*, qu'il écrit 22 ans après la première édition de *The Spell of the Sensuous – Perception and Language in a More Than Human World* (paru en français sous le titre *Comment la Terre s'est tue – Pour une écologie des sens*), il compare le médium de l'air et les nouveaux média, notamment Internet qui comme l'air est omniprésent et invasif : « Like the air, the “new media” are ubiquitous,

---

<sup>402</sup> David Abram, *Quand la Terre s'est tue*, op. cit., p.101.

pervasive, and ever present. » Mais son texte donne un conseil qui n'apparaissait pas en 1996 :

material ecocritics should consider resisting the instinctive academic impulse to write down and record every single one of their findings; they should consider withholding a few of their crucial discoveries from the page and the glowing screen, in order to let those insights dwell in their particular places, in order to shape them on the breath between their body and breathing terrain. Writing is an astonishing magic, but one that's best used judiciously, since it tends to shut out other beings that do not speak in words. As long as we humans communicate mostly via these more mediated modes of interchange, as long as face-to-face oral culture remains dormant, then the human collective will likely stay somewhat impervious to the full presence of these palpable others.<sup>403</sup>

Si nous n'arrêtons pas d'écrire pour l'université pour commencer à se parler et surtout à mieux sentir et entendre nos lieux de vie, jamais nous n'arriverons à cohabiter vraiment, à laisser les non-humains (nous) parler. Il s'agit d'une prescription rare et précieuse due sans doute au fait que Abram est un docteur en philosophie, prestidigitateur et activiste, qui passe beaucoup plus de son temps dehors que dedans, qui travaille beaucoup plus quand il se promène dans la forêt que quand il est assis à son bureau (même si celui-ci doit être particulièrement agréable si l'on juge des descriptions qu'il en fait dans son deuxième livre<sup>404</sup>). L'air est un mystère, il n'est pas une utilité et il n'est pas une application. L'air est une nécessité absolue. Le son est un phénomène aérien et notre langage, le fait même que nous parlons est entièrement lié à l'air, à notre souffle et à celui de tous les êtres plus-qu'-humains avec lesquels nous sommes devenus au fil des siècles.

## **Αἰωρέω**

Le mot grec ancien *ἀήρ* est un nom féminin chez Homère. Il devient masculin bien plus tard, et le reste. *Aer* sera directement masculin en latin tout comme *air* en français et en anglais. Le mot grec prendrait sa racine dans le verbe « *αἰίρω / αἰίρω* » qui signifie lever, élever mais aussi : nouer, lier, suspendre (plus tardivement « *αρτώ* »). Dans ces mots et langues, pour dire l'air, les voyelles sont pratiquement toujours plus nombreuses que les consonnes. Le mot lui-même ouvre en se disant le larynx et c'est le libre passage de l'air

---

<sup>403</sup> D. Abram (postf.), « The Commonwealth of Breath », *op. cit.*, livre électronique : « Les écocritiques matérialistes devraient envisager de résister à l'impulsion académique instinctive qui les pousse à écrire et à enregistrer chacune de leurs découvertes ; ils devraient envisager de garder quelques-unes de leurs découvertes décisives loin de la page et de l'écran lumineux, afin de laisser ces idées habiter leurs lieux de vie, et les laisser se façonner sur le souffle entre leur corps et son lieu de respiration. L'écriture est une magie étonnante, mais il vaut mieux l'utiliser judicieusement, car elle a tendance à exclure les autres êtres qui ne s'expriment pas par des mots. Tant que les humains communiqueront principalement par le biais de ces modes plus médiatisés d'échange, tant que la culture orale en face à face restera en sommeil, le collectif humain restera probablement quelque peu imperméable à la pleine présence de ces autres palpables... ».

<sup>404</sup> Cf. David Abram, *Becoming Animal – An Earthly Cosmology*, New York, Vintage Books, 2010 et Peter Mettler, Emma Davie avec David Abram, *Becoming Animal*, Wyoming, film, couleur, son, 78 minutes.

qui dit, et qui fait que, entre gorge, poumons et bouche, le matériau sonore se forme et s'entend à l'intérieur du corps qui parle.

Qu'est-ce que le souffle ? Pour les Grecs anciens, le souffle est la conscience, le souffle est la perception, le souffle est l'émotion. Les phrènes semblent correspondre aux poumons dans la théorie physiologique antique et contenir l'esprit du souffle lorsqu'il va et vient. La poitrine est considérée par les Grecs comme un réceptacle des impressions sensorielles et un véhicule pour chacun des cinq sens ; même la vision car, en voyant, quelque chose peut être respiré de l'objet vu et reçu par les yeux du voyant. Les mots, les pensées et la compréhension sont à la fois reçus et produits par les phréniques. Ainsi, chez Homère, les mots sont "aillés" lorsqu'ils sortent du locuteur et "non aillés" lorsqu'ils sont conservés dans les phréniques sans être prononcés.<sup>405</sup>

Si vous doutez de l'omniprésence de cette notion, réfléchissez un instant à l'étymologie des mots anglais courants "spirit" (du latin *spiritus* : un souffle, ou un coup de vent), ou "psyche" (du verbe grec ancien *psychein* : respirer ou souffler, comme un vent). Pensez au mot latin pour l'âme, *anima* (du grec ancien *anemos*, qui signifie vent) d'où dérivent des termes tels que "animal" (un être doté d'une âme) et "unanime" (être d'un seul esprit). Ou encore, considérez le terme "atmosphère", lui-même apparenté au mot sanskrit *ātman*, qui désigne l'âme ou le moi (qu'il s'agisse du cosmos ou d'une personne).

<sup>406</sup>

Carson et Abram parlent ici comme d'une seule voix ou d'une *one and the same breath*. Pour commencer à soupçonner ce qu'un milieu peut être, il n'y a qu'un chemin à emprunter pour commencer : s'adresser à l'air, et au vent. Et, pour arriver à faire cela, il faut s'imposer une véritable nouvelle économie de la respiration et de l'écriture qui va à l'encontre des habitudes et surtout des exigences universitaires. Souvent, on n'a pas le choix, il faut écrire. Mais comment faire pour produire une écriture « décoloniale », allant c'est-à-dire à l'encontre de la magie manipulatrice dont elle est dotée et qui enferme sur un monde où il n'y a que des humains lettrés s'envoyant des mails, publiant des textes et se tenant entre eux ?

Le terme est, en fait, inspiré par le « féminisme décolonial » de Françoise Vergès, qui dit qu'elle défend « un féminisme décolonial ayant pour objectif la destruction du racisme, du capitalisme et de l'impérialisme ». En effet, en tant qu'outil administratif, mais aussi en tant qu'arme politique pour dociliser les esprits en les alphabétisant, comme on l'a vu avec Kristin Ross, et

---

<sup>405</sup> Anne Carson, *Eros the bittersweet*, op. cit., chapitre « Archilochos at the edge » : « What is breath? For the ancient Greeks, breath is consciousness, breath is perception, breath is emotion. The phrenes seem to be roughly identifiable with the lungs in ancient physiological theory and to contain the spirit of breath as it comes and goes. The chest is regarded by the Greeks as a receptacle of sense impressions and a vehicle for each of the five senses; even vision for, in seeing, something may be breathed from the object seen and received through the eyes of the seer. Words, thoughts, and understanding are both received and produced by the phrenes. So words are "winged" in Homer when they issue from the speaker and "unwinged" when they are kept in the phrenes unspoken ».

<sup>406</sup> D. Abram (postf.), op. cit, livre électronique : « If you doubt the ubiquity of this notion, ponder for a moment the etymology of the common English words "spirit" (from Latin *spiritus*: a breath, or a gust of wind), or "psyche" (from the ancient Greek verb *psychein*: to breathe or to blow, as a wind). Consider the Latin word for the soul, *anima* (from the older Greek *anemos*, meaning wind) from whence derive such terms as "animal" (an ensouled being) and "unanimous" (being of one mind). Or consider the term "atmosphere," itself cognate with the Sanskrit word *ātman*, which signifies the soul or self (whether of the cosmos, or of a person). »

en tant que puissance synesthésique qui isole les sens humains du reste du monde sensible et sensitif, comme on l'a vu avec Abram, l'écriture est complice du racisme, du capitalisme et de l'impérialisme.<sup>407</sup>

Comment alors écrire avec et sur les problèmes écologiques contemporains ? Comment se situer en tant que personne écrivant dans un monde qui s'écroule physiquement et psychiquement ? Y aurait-il un point de vue à adopter ? Quel ton, quelles tonalités trouver ? Que ferait une écriture écologique contemporaine ? En quoi se démarquerait-elle des écritures des siècles précédents ? Comment contribuerait-elle à l'enrichissement plutôt qu'à l'appauvrissement de nos manières de faire et de penser ?

Depuis son travail de thèse à la fin des années 1990, c'est le même David Abram qui peut donner à nouveau cette réponse parce qu'il produit une écriture qui est un lieu. Le lieu où une personne se perd dans les sensations et les effets et affects en osmose avec son milieu. Une personne qui ne pense pas ce qu'il vit par l'écriture mais comment ce qu'il vit pourra survivre à l'écriture. La plupart de ses textes sont une continuelle réponse au problème colonisateur de l'écriture. Comment peut-on arriver à ce que l'écriture nous laisse vivre avec le monde vivant sans trop le faire taire. Souvent à la lecture de ses textes, je suis traversée par l'intense et, par moments, étrange impression que l'auteur prend son temps de façon inhabituelle. À suivre ses descriptions des paysages, et des sensations qu'ils provoquent ou permettent chez lui, il est tentant de se demander à quoi servent tous ces cheminements et détours et ce récit à la première personne. Pourquoi n'irait-il pas plutôt droit au but ? Pourquoi sa manière d'écrire et de raconter est-elle si personnelle ? Pour quelle raison, et ici c'est la langue anglaise qui offre la bonne expression qui spontanément me vient à l'esprit : *why does he beat around the bush* (littéralement : fouetter, battre autour de l'arbuste / métaphoriquement : user des faux-fuyants) ? Quelles sont ses motivations pour retarder autant les parties argumentatives habituelles ? Et, d'ailleurs, y en aurait-il vraiment au bout de ce texte ?<sup>408</sup>

C'est qu'en fait, pour Abram et sa manière de travailler, l'arbuste (*bush*) évoqué dans l'expression anglaise précédemment n'est pas une manière d'éviter la question. Comme le suggère cette expression idiomatique anglaise, l'arbuste est la question. Ses branches, sa taille, la manière dont il occupe l'espace et accueille les insectes et les rongeurs, les autres plantes de la forêt : la question ce sont eux toutes et tous. Prendre le temps

---

<sup>407</sup> Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique, 2019, p. 12-13, et elle poursuit : « " Le féminisme va bien au-delà de l'égalité de genre et il dépasse largement la question du genre ", rappelle Angela Davis. Il dépasse aussi la catégorie " femmes " fondée sur un déterminisme biologique et redonne la notion de droits de femmes une dimension politique radicale : prendre en compte les défis posés à une humanité menacée de disparition. Je me positionne contre une temporalité qui décrit la libération seulement en termes de « victoire » unilatérale sur la réaction. [...] Cette écriture de l'histoire fait du récit des luttes des opprimé·e·s » celui des défaites successives. [...] C'est ce que les chants de lutte – *negro spirituals*, chants révolutionnaires, chants des esclaves, des colonisé·e·s – racontent : la longue route vers la liberté, une lutte sans trêve, la révolution comme travail quotidien. C'est dans cette temporalité que je situe le féminisme de politique décoloniale ».

<sup>408</sup> Un exemple très parlant de cette tactique narrative est l'essai de Abram intitulé « Creaturely Migrations on a Breathing Planet », *Emergence* (Issue 1: Spring 2018). Le lire c'est suivre l'auteur à travers sa lente déambulation.

d'observer l'arbuste —dans la forêt, au bord du trottoir ou dans la phrase —, tourner autour de lui aussi longuement que nécessaire pour tenir compte de sa présence qui habituellement est vue comme négligeable ou demeure invisible ; tout cela fait partie de l'endroit vers lequel amène la lecture. Ce que fait alors Abram c'est écrire non pas pour expliquer et transmettre des idées conçues à l'avance dans la solitude du penseur, mais pour employer l'écriture comme un médium dans tous les sens du terme. Elle est à la fois canal ou moyen de communication, support physique et force énergétique.

Ses phrases installent progressivement une ambiance et cette ambiance découle de l'endroit spécifique que le texte décrit dans ses détails physiques et dans ses effets sensitifs. Les qualités du lieu ainsi transposées sur la page ne sont pas présentées comme intrinsèques, objectives et indépendantes de tout corps vivant. Au contraire. C'est le corps de la personne plongée dans la forêt qui l'entoure, avec ses odeurs, ses sons, ses jeux de lumière, qui écrit depuis cette position là et aucune autre. L'entourant et l'habitant, la forêt pense avec le philosophe qui ouvre ses sens pour recevoir ses langages.

La philosophie de Abram ne s'inspire pas de ce que maladroitement on appelle depuis quelques siècles la nature, et qui serait séparée de son corps humain ni d'une muse au corps différent du sien, qu'il quitterait pour se concentrer et solitairement distiller le savoir débarrassé des contingences de l'expérience vécue. Sa philosophie rompt avec le canon des Lumières et du Romantisme. Elle surgit de l'expérience du milieu. Par milieu, on pourrait entendre ici le lieu où se rencontrent forêt, corps vivants, corps vibrants et langages. C'est une multitude plus qu'humaine sans laquelle le ou la philosophe ne pourrait pas faire son travail, même si, pendant des siècles, les humains occidentaux ont traditionnellement compris le philosophe comme une unité exceptionnelle, un penseur qui écrit ses pensées seul et isolé ou au mieux, selon l'approche romantique, comme un errant maudit condamné à n'avoir d'autres compagnons que les êtres de la forêt qui servent de décor à sa pensée à lui, penseur solitaire.

À l'encontre de ce schéma dominant depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, la pensée et le texte sont ici plutôt les fruits d'une manière de vivre qui a introduit le philosophe ou l'écrivain *dans* le monde vivant, puis, par conséquent, transporte la lectrice et le lecteur dans une autre dimension où, de plates surfaces truffées de signes, les pages, deviennent perception de ce que, par essence, elles refoulent : le monde animé. La description des ambiances particulières qui distinguent les sites spécifiques que parcourt l'auteur sert à faire éclore leurs présences aux yeux (mais aussi aux oreilles, aux narines, à la peau, aux papilles, aux organes sexuels) de la personne qui lit.

Une vraie durée narrative s'installe donc dont l'épaisseur se rapproche plus de ce qu'on a pris l'habitude d'appeler littérature que de la philosophie (qui, d'ailleurs, à ses débuts, entre autres grecs, ressemblait à ce qu'on appelle aujourd'hui poésie ou littérature). Cette durée procure des détails multiples et infimes qui concrètent le lieu et les sensations

qu'il provoque. Le récit est lent et long, créant une impression de perte de la notion du temps comme cela peut arriver dans la forêt, au bord de l'océan ou quand on est amoureux et amoureux.

Ainsi, souvent chez Abram, plusieurs pages se succèdent, densifiant la relation qui entraîne vers ce lieu qui fait partie de l'expérience vécue de l'auteur, qui jaillit de nouveau au fil de son écriture. Cette dernière est une nouvelle déambulation qui surgit encore et encore au fil de la lecture, qui est, quant à elle, une troisième déambulation destinée à chaque personne qui lit le texte. À chaque phrase, à entendre comme « à chaque pas », le rôle de chaque sens se précise davantage permettant à la lectrice de le raviver ; de finir par les ranimer un par un et tous ensemble. Elle est dans la forêt, la forêt est en elle, et pense avec elle.

## Rencontrer

Imaginez un rocher assez grand, d'un diamètre de presque un mètre, sa masse irrégulière reposant contre le sol. Qu'un rocher similaire se trouve ou non quelque part sur terre pas trop loin de là où vous êtes en train de lire ces mots, il y a un tel rocher juste à l'extérieur de l'atelier où je suis assis en train de les écrire.<sup>409</sup>

C'est par ces phrases que commence la partie du chapitre « *Wood and Stone* » de *Becoming Animal* qui va peu à peu rendre sensible la présence, la tenue et les effets du rocher en question sur l'auteur et son expérience (du monde et) de l'écriture. En effet, il l'accompagne à travers la fenêtre de son atelier qui jouxte la grande pierre. Abram raconte qu'en écrivant, il se perd dans les mots, se laisse aller à la dérive de ses pensées puis, en levant les yeux, il retrouve le rocher, qui garde sa forme familière contre le ciel et les arbres des environs.

Soudain, je suis frappé par l'immense effort qu'il faudrait pour que je me tienne sans tressaillir, moment après moment, dans une posture aussi stable. Afin de rester dans cette position, sans à-coup, et garder même maintenant cette même forme, encore et encore, heure après heure, jour après jour, - quel effort cela doit demander ! Non pas, bien sûr, que le rocher ait affaire à la folle agitation qui assaille un être doté de muscles tel que je le suis moi. Et pourtant le simple fait de se tenir ainsi dans un cosmos qui vole en éclats, le fait de l'emporter, une année après l'autre, face à la succion de l'entropie, paraît déjà comporter une sorte d'opiniâtreté, une persistance inflexible qu'on ne saisit pas quand on pense l'être, ou tout simplement l'existence, comme un état purement passif.<sup>410</sup>

---

<sup>409</sup> David Abram, *Becoming Animal - An Earthy Cosmology*, New York, Vintage Books, 2010 (2011), livre électronique, chapitre « *Wood and Stone* ».

<sup>410</sup> *Ibid.*



Le rocher se tient immobile. Mais il n'est ni pur ni passif : son « énergie compacte » et « toute l'intense activité de sa simple présence »<sup>411</sup> produisent un étonnement renouvelé à chaque rencontre du regard de l'écrivain quittant le papier ou l'écran pour la fenêtre. Cette scène évoque la vieille distinction entre « intérieur » mental et « extérieur » naturel, entre matière et esprit, qui « nous pousse à considérer une simple existence—telle une montagne ou une pierre—comme allant de soi, à supposer que toute présence matérielle simple est passive et inerte »<sup>412</sup>. Abram dit qu'on utilise le verbe « être » tellement de fois par jour qu'on oublie « qu'il nomme un acte—qu'exister est une chose très active à faire »<sup>413</sup>. Ce qui résulte de cet oubli est un aplatissement, une expulsion de ce qui est sauvage<sup>414</sup> dans la contingence de l'existence et donc une inattention envers notre propre manière d'habiter le monde, d'en faire partie au même titre que les autres êtres vivants.

Un rocher solitaire ou une souche coupée à ras n'est inanimée que si l'"être" est en soi perçu comme statique et inerte », précise-t-il, dans le même chapitre. Entrer en relation avec le rocher ou la souche peut réveiller nos sens animaux, ceux qui nous connectent justement au monde animé. Pour mon corps animé, le rocher est tout d'abord un (autre) corps engagé dans le monde.<sup>415</sup>

Souvent, le besoin de toucher le rocher est secondaire. Un champ relationnel unit déjà à distance le corps humain et l'indifférente pierre qu'il embrasse du regard. Un appel gravitationnel et aérien réunit les deux corps, c'est un appel grave et fuyant, les deux qualités vont de pair comme dans les souvenirs. Le ressenti est en effet plus proche d'une scène vécue fugace dont on désire vainement re-préciser les contours que de la découverte d'un lien sûr qui dévoilerait le chemin à prendre. Et, pourtant, il y a l'assurance d'une relation, d'une concordance aérienne et terrestre qui fait lien et lieu sans s'appesantir et sans se matérialiser.

La situation que décrit Abram peut provoquer un mélange d'étrangeté et de familiarité. Elle sera familière parce que rares sont les personnes à ne pas avoir été émues par une présence minérale massive. Elle sera étrange parce que la familiarité ou l'émotion induites par un rocher ou une pierre ne trouvent ni explication directe ni place assurée dans le système de pensée dominant.

---

<sup>411</sup> *Ibid.*, *id.*

<sup>412</sup> *Ibid.*, *id.*

<sup>413</sup> *Ibid.*, *id.*

<sup>414</sup> Ce que Abram entend par « sauvage » mérite un détour via l'association *Alliance for Wild Ethics* qu'il a fondée et dont il est le directeur artistique. Sur le site de l'association, sous le titre « *Why Wild?* » un court texte fait le tour de ce que le mot peut receler et contenir. <https://wildethics.org/why-wild/>

<sup>415</sup> *Ibid.*, *id.*

## Parler

Si on devait résumer la contribution de la pensée d'Abram à la philosophie et au monde contemporains, on dirait qu'elle effectue un travail qui ravive les liens devenus latents entre humains, morts et vivants, et monde animé. Le retissage des relations prend du temps, produit des surprises et suit / ouvre des chemins sinueux.

L'écriture et le langage y jouent un rôle primordial qui a nourri et influencé profondément la présente recherche. Pour Abram, en effet, « le langage, comme phénomène corporel, profite à tous les corps expressifs, et non aux seuls humains. Notre manière propre de parler ne nous situe donc pas en dehors du milieu animé environnant, mais - que nous en soyons conscients ou non - elle nous inscrit encore plus pleinement dans les profondeurs bavardes, murmurantes et sonores des alentours. »<sup>416</sup> Le langage est selon Abram une vibration physique. Avant de concerner le sens, le langage est une vibration des sens. Une affaire de corps. Cette fonction physique et poétique du langage est première par rapport à la signification linguistique des mots employés. Les mots sont faits de sons et de gestes. Dans le monde plus-qu'-humain, leur force expressive est en fait plus importante que leur envergure sémantique. Il y a un « chant mélodique » qui reste actif dans nos paroles et qui relie notre langage au reste du monde vivant. En effet, privilégier la part sonore et gestuelle du langage équivaut à permettre deux réalisations : premièrement, le langage n'est pas uniquement humain, deuxièmement, que ce soit de manière consciente ou inconsciente, une certaine poésie est proche de ce fait. Si tout corps terrestre vibre et pulse autour de nous, selon l'approche de Abram, tout corps terrestre parle, participe à cet échange qui est tout sauf exclusivement humain.

Ce qu'on appelle *notre* langage, nous les êtres humains, doit, comme on l'a vu, énormément au milieu animé et vibrant et à tous les autres êtres vivants. Pour Abram, le langage est ce qui est permis par le milieu, ce qui est travaillé et malaxé dans le milieu. C'est une approche formidable. Elle va à l'encontre de tout le phasme excluant de l'anthropocentrisme, ouvrant des possibilités infinies pour une compréhension fraîche et poétique du monde que nous partageons avec tant d'autres présences, visibles et invisibles, connues et inconnues, qui comptent. *Surrounded poetry* est *a posteriori* très redevable à la vision de David Abram qui est en fait une cosmothéorie pratique, une pratique partageuse du monde, un manuel pour vivre avec les autres, enfin, selon le vocabulaire de cette thèse, une cosmosensation.

L'énigme qu'est le langage, fait aussi bien de silences que de sons, n'est pas celle d'une structure inerte ou statique, mais celle d'un champ corporel : évoluant comme un vaste tissu vivant que ne cessent de tisser ceux qui le

---

<sup>416</sup> David ABRAM, Didier Demorcy et Isabelle Stengers (trad.), *Comment la terre s'est tue - Pour une écologie des sens*, op. cit., p. 111.

parlent. [...] La langue n'est pas une forme fixe ou idéale, mais un milieu qui évolue et que nous habitons collectivement, une vaste matrice topologique au sein de laquelle les corps parlants sont autant de sites d'engendrement, autant de tourbillons où la matrice elle-même ne cesse de se tisser à partir du silence de l'expérience sensorielle.<sup>417</sup>

Parler, marcher, chanter nous font appartenir poétiquement au monde. Et, habiter poétiquement voudrait peut-être dire apprendre, tout d'abord, à relier sa respiration à celle du monde pour parler avec tout ce qui nous entoure. Enfin, apprendre à accepter sa place dans le milieu des choses vivantes diverses et variées. La question du langage coïncide par plein d'aspects avec la question de l'air. Perçant des couches entières de culture technoscientifique pesant depuis plusieurs siècles sur la relation du monde humain occidental au monde animé, la pensée de David Abram aide à comprendre par quoi et comment air et langage sont si intimement liés. Son approche rappelle d'une certaine manière celle de Donna Haraway concernant les liaisons entre chiens et ordinateurs qui surgissent au fil de son œuvre, et la guident, depuis le début des années 2000<sup>418</sup>. Ce sont dans les deux cas des connexions improbables de prime abord qui permettent de commencer à percevoir et à vivre en aérant les effets du « principe de raréfaction » de la modernité<sup>419</sup>.

---

<sup>417</sup> *Ibid.*, p.115.

<sup>418</sup> Donna HARAWAY, *Companion Species Manifesto*, *op. cit.*, et aussi *When Species Meet*, *op. cit.*

<sup>419</sup>Le concept appartient à Michel Foucault. Il définit ce qui peut être pensé et ce qui peut être dit selon les règles discursives dominantes à une époque donnée. cf. Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1970.

# Conclusion

La théorie de la montagne *et* la montagne de la théorie

## Les haricots

En 2003, Eduardo Viveiros de Castro pointait la nécessité d'élaborer une nouvelle théorie de la théorie pour l'anthropologie<sup>420</sup>.

Je pense qu'il est grand temps de repenser la notion de la pratique. D'autant plus que le contraste radical entre la théorie et la pratique est, en fin de compte, purement théorique : la pratique pure n'existe qu'en théorie ; la pratique est toujours fortement mélangée à la théorie. Ce que j'essaie de dire, c'est que la théorie de la pratique, dans sa formulation classique par Bourdieu, suppose un concept théoriquement obsolète de la théorie, qui voit cette dernière comme une méta-pratique transcendante de type contemplatif ou réflexif, existant au-dessus et après la pratique, comme son moment de "purification" (au sens de Latour). En d'autres termes, nous avons besoin d'une nouvelle théorie de la théorie : une théorie généralisée de la théorie, qui nous permette de penser l'activité théorique en continuité radicale avec la pratique [...].

Deux décennies plus tard, beaucoup de choses ont continué à avancer dans ce sens-là, et même par-delà le *ontological turn* dont Viveiros de Castro est un de principaux instigateurs<sup>421</sup>. Il s'agit, par exemple, du tournant affectif (*affective turn*) ou de l'*autotheory*<sup>422</sup>. Dans un cas comme dans l'autre, la vie matérielle des corps (leurs désirs, leurs limitations et leurs affects) ainsi que les expériences vécues par l'autrice ou l'auteur (en tant que base pour interroger, réparer et fortifier des expériences collectives) sont graduellement considérées comme des supports de compréhension (d'empathie, d'amour, de compassion) et comme des approches méthodologiques plus efficaces pour rendre compte des complexités opaques et des

---

<sup>420</sup> Eduardo Viveiros de Castro, *The Relative Native – Essays on Indigenous Conceptual Worlds*, Chicago, Hau Books, 2015, p. 51 : « *I think it's about time we rethought the notion of practice. Especially since the radical contrast between theory and practice is, in the end, purely theoretical: pure practice exists only in theory; in practice, it always comes heavily mixed with theory. What I'm trying to say is that the theory of practice, as classically formulated by Bourdieu, supposes a theoretically obsolete concept of theory, which sees the latter as a transcendent meta-practice of a contemplative or reflexive type, existing above and after practice, as its moment of "purification" (in Latour's sense). In other words, we need a new theory of theory: a generalized theory of theory, one enabling us to think of theoretical activity in radical continuity with practice [...]* ».

<sup>421</sup> Avec Marilyn Strathern, Roy Wagner, Philippe Descola, Bruno Latour, et al.

<sup>422</sup> Selon Isabelle Alfonsi, *Pour une esthétique de l'émancipation - Construire les lignes d'un art queer*, Paris, B42, 2019, p. 17, l'*affective turn* est « la nécessité de penser les sciences sociales en rapport avec les affects, les subjectivités, une façon de se défaire d'une objectivité imaginaire et de considérer les objets de recherche comme étant le produit de sujets incarnés ». Nous pouvons rapprocher l'autothéorie de textes tels que *A Dialogue on Love*, Boston, Beacon Press, 1999 de Eve Koskoff Sedgwick, *Testo Junky*, op. cit de Preciado ou *The Argonauts*, op. cit de Maggie Nelson. Tous ces trois textes livrent des détails intimes qui, par leur partage situé, argumenté et contextualisé, deviennent de la théorie tout en gardant une forme d'écriture expérimentale plus ou moins mélangée à un ton plus traditionnellement théorique.

contradictions violentes des sociétés contemporaines<sup>423</sup>. C'est ainsi que continue à être active au XXI<sup>e</sup> siècle l'affirmation féministe des années 1970 que « le personnel est politique »<sup>424</sup>. Surtout que, comme le remarquait Kathy Acker dans un texte de 1993 où elle s'efforçait de mettre des mots sur son expérience intense et éminemment non verbale de bodybildeuse :

Dans notre culture, nous fétichisons et méprisons simultanément le travailleur-dans-le-corps qu'est l'athlète. Parce que nous vivons encore sous le signe de Descartes. Ce signe est aussi le signe du patriarcat. Tant que nous continuerons à considérer le corps, sujet au changement, au hasard et à la mort, comme dégoûtant et hostile, nous continuerons à nous considérer nous-mêmes comme des altérités dangereuses.<sup>425</sup>

En effet, tout rapport à la théorie et tout rapport entre théorie et pratique est étroitement lié à notre relation au corps, ce qui nous oblige à réaliser *the hard way* que rien n'est tout à fait stable, rien n'est tout à fait contrôlable, tout meurt. Dans une société patriarcale, cartésienne et, pourrait-on ajouter, judéo-chrétienne, peu de choses qui dépassent le statut du fétiche ou du sale sont véritablement permises aux corps. Grâce au travail continu et persévérant de plusieurs générations de féministes plus ou moins radicales, de Simone de Beauvoir à Audre Lorde à bell hooks à Donna Haraway à Paul B. Preciado à Elsa Dorlin ou à Kai Cheng Thom, mais aussi grâce aux combats et la force de milliers et de milliers d'activistes anonymes autour de la Terre, nous disposons aujourd'hui d'un spectre bien plus large pour considérer les possibilités qui se dessinent dès que nous sortons de l'état d'esprit hétéro-patriarcal et les multiples injonctions et injustices de classe, de race et de genre sur la base desquelles fonctionne son pouvoir capitalisant<sup>426</sup>. Grâce à cette multitude de personnes, nous pouvons aujourd'hui compter sur la sororité, l'amour, la colère, le soin et la solidarité comme armes

---

<sup>423</sup> En 1995, Brian Massumi a écrit un essai intitulé « The Autonomy of Affect », *Cultural Critique*, No. 31, The Politics of Systems and Environments, Part II. (Autumn, 1995), p. 83-109 : <https://pdfs.semanticscholar.org/f268/d586ef15be0b6828762bae6f0193eaa7c7f6.pdf>. Et un des premiers ouvrages à proposer, et à construire, cette direction de manière collective a été Paricia Ticineto Clough, Jeanne Halley (dir.), *The Affective Turn – Theorizing the Social*, Durham NC, Duke University Press, 2007, <https://www.dukeupress.edu/The-Affective-Turn/> ainsi que, côté Autotheory, Maggie Nelson, *The Argonauts*, Minneapolis, Graywolf Press, 2015, Ann Cvetkovich, *Depression – A Public Feeling*, Durham, Londres, Duke University Press, 2012. Mais avant que Duke University ne soit un des épicothèmes de ces changements (sans doute grâce à l'enseignement de Eve Kosofsky Sedgwick), Simone Weil avait travaillé pendant plusieurs mois en tant qu'ouvrière pour pouvoir en rendre compte sur son propre corps au début du XX<sup>e</sup> siècle et par écrit (cf. Branchage Pratiques du « et », note 34, dans la présente thèse) tandis que l'écriture *bodybildee* de Kathy Acker célébrait cela depuis les années 1990, cf. l'essai de Kathy Acker, *Ibid.*, ou, plus directement dans cette lignée, (Paul) Beatriz Preciado, *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa Calpe, 2008 et *Testo Junky*, traduit par l'auteur, publié la même année à Paris, par les éditions Grasset & Fasquelle.

<sup>424</sup> Pour lire le texte que Carol Hanisch a écrit et auquel Shulamith Firestone a donné le titre « *The personal is political* » dans l'anthologie de textes féministes Shulamith Firestone, Anne Koedt (dir.), *Notes from the Second Year: Women's Liberation, 1970* (<https://repository.duke.edu/dc/wlmpc/wlms01039>) : <https://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>

<sup>425</sup> Kathy Acker, « Against Ordinary Language : The Language of the Body » (1993), Kathy Acker, *Bodies of Work - Essays*, op. cit, p. 150 : « In our culture, we simultaneously fetishize and disdain the athlete, a worker in the body. For we still live under the sign of Descartes. This sign is also the sign of patriarchy. As long as we continue to regard the body, that which is subject to change, chance, and death, as disgusting and inimical, so long shall we continue to regard our own selves as dangerous others. »

<sup>426</sup> De manière indicative parmi leurs travaux, Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, bell hooks, *Ain't I a Woman*, South End Press, 1981, Audre Lorde, *Sister Outsider – Essays and Speeches*, op. cit, Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1990, Paul B. Preciado, op. cit, Elsa Dorlin, *La Matrice de la race – Généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, La Découverte, 2009, Kai Cheng Thom, *I Hope We choose Love*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2019.

défensives aussi bien que d'attaque contre le pouvoir et ses violences qui, d'invisibilisées et difficilement détectables, sont devenues au fil de lectures, de grèves et de manifestations féministes de plus en plus tangibles, de plus en plus discernables et donc réfutables. La famille, la science, le corps, sa couleur, ses désirs et ses maladies, la Nation, parfois même la communauté sont autant de lieux où les injustices sexistes, racistes et de classe peuvent s'ancrer et nuire, autant de lieux où nous pouvons désormais les soumettre à l'analyse, organiser la fuite et la résistance pour arriver à nous en détacher comme d'une peau morte qui mérite que nous nous en libérions.

Pour revenir à cet « *after-dinner speech* »<sup>427</sup> que Viveiros de Castro donna en tant qu'invité étranger principal à la 5ème Conférence Décennale de l'*Association of Social Anthropologists of Great Britain and Commonwealth* le 14 juillet 2003, il est intéressant de remarquer que son intervention s'est articulée autour du mot « AND ». En effet, la seule manière que l'anthropologue brésilien a trouvé pour défaire l'impasse de la thématique que cette soirée savante si solennellement imposait entre « *Anthropology AND Science* » a été de s'en sortir par les pratiques du « et ». La fonction de « ce petit mot magique »<sup>428</sup> est, dit-il à son public britannique, « de s'opposer à l'absence de relation mais sans spécifier une relation en particulier »<sup>429</sup>. En effet, « le " et " couvre toutes les connexions pensables et donc permet de dire toutes les choses dicibles concernant les termes qu'il connecte, ce pourquoi, bien sûr, on n'a naturellement pas besoin d'un spécialiste »<sup>430</sup>.

Le « et » est en effet une question de quotidien, du quotidien et quotidienne, une question *terre-à-terre* qui défie ou assume l'aspect péjoratif de cette expression. Voilà pourquoi nous en avons autant besoin aujourd'hui. C'est une « immanence relationnelle »<sup>431</sup> trouvable dans la bouche de n'importe quel très jeune bébé humain qui a déjà commencé à parler, dans n'importe quelle bouche érudite, athlétique ou au bord de la mort. Ce n'est donc pas sans raison que Viveiros de Castro l'associe à « toutes les connexions pensables »<sup>432</sup> et à « toutes les choses dicibles »<sup>433</sup>, même si cela fait peut-être beaucoup pour un mot si bref et humble que « et », « y », « and », « und », « e », « kai » (prononcé ké), etc. À travers les langues, la brièveté du mot persiste. Elle est manifestement trans\*langues et, de toute évidence, assez importante. Elle permet tout d'abord, par exemple, au « et » de revenir sans cesse, sans fatiguer. Elle amignonne le fardeau de la répétition. Elle rend même peut-être la répétition

---

<sup>427</sup> Eduardo Viveiros de Castro, *op. cit.*, p. du copyright.

<sup>428</sup> Eduardo Viveiros de Castro, *op. cit.*, p. 40. « [...] *this little magic word* ».

<sup>429</sup> *Ibid.* « [...] *whose function it is to oppose the absence of relation, but without specifying any relation in particular.* » « *And* » covers all thinkable connections, and therefore allows one to say all sayable things about the terms it connects— which naturally enough doesn't demand the work of a specialist. »

<sup>430</sup> *Ibid.* « *And* » covers all thinkable connections, and therefore allows one to say all sayable things about the terms it connects— which naturally enough doesn't demand the work of a specialist. »

<sup>431</sup> *Ibid.*

<sup>432</sup> *Ibid.*

<sup>433</sup> *Ibid.*

désirable. Puis, elle donne un certain rythme aux phrases tout en se gardant de le leur imposer. *Et ceci et cela. « And tit and tat »*<sup>434</sup>.

Ce à quoi nous connecte par sa simplicité désarmante ce connecteur général quasi-omniprésent, ce sont les corps vibrants de l'ensemble de l'écorce terrestre. Un rocher sait en son être le plus profond ce qu'est la sédimentation, les strates et les croûtes. La lignine n'est qu'addition successive de couches perméabilisant et fortifiant les plantes<sup>435</sup>. Un chien sait très bien qu'une friandise, un haricot vert par exemple, n'est pas grand-chose s'il n'est pas suivi d'un autre haricot vert *et* encore d'un autre *et* d'un autre *et* (ainsi) de suite. Additionner ne passe jamais inaperçu, encore moins quand il s'agit de bouchées et d'estomacs, et de chiens.

## Les sauterelles

« La voix de la sauterelle » dont parlait le « Chant de la montagne » Navajo cité dans l'introduction de cette thèse a peu à voir avec la voix telle qu'on l'entend à partir du corps mammifère des êtres humains. Elle a très peu à voir avec la bouche, la gorge ou les poumons. La voix des sauterelles est en fait un chant que ces insectes qui peuplent la terre depuis des millénaires chantent avec leurs ailes<sup>436</sup>.

La voix qui rend la terre belle  
la voix d'en bas  
la voix de la sauterelle  
parmi les petites plantes  
encore et encore, elle résonne  
la voix qui rend la terre belle<sup>437</sup>

Ce avec quoi elles volent, d'un saut au prochain, devient leur voix et cette voix ailée est un appel amoureux. Parce que c'est en frottant frénétiquement leurs ailes que les sauterelles chantent pour se trouver. Strident selon les oreilles humaines, il s'agit, en vrai, d'un chant d'amour puissant. Les sauterelles ont en effet une capacité auditive bien plus large que celles des organes dont disposent les humains. Et, quand elles strident, leur chant peut

---

<sup>434</sup> Clin d'œil au poème « *Hypotheses, plural, for Translinguals* » analysé dans la présente thèse dans le Branchage « Trans\*Langues ».

<sup>435</sup> « La lignification est un processus fondamental de l'évolution des plantes terrestres végétaux ligneuses. Elle assure une rigidité, une imperméabilité à l'eau, une résistance à l'implosion des cellules conductrices de sève brute et une grande résistance à la décomposition. La lignine se dépose tout d'abord dans la lamelle moyenne, la paroi primaire et la couche S1 de la paroi secondaire de certaines cellules végétales, puis imprègne les couches S2 et S3. » Source wikipedia, consulté le 8 février 2023 : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Lignine>

<sup>436</sup> <https://www.mnhn.fr/fr/alerte-presse/les-criquets-et-sauterelles-etaient-omnipresents-il-y-a-300-millions-d-annees>

<sup>437</sup> Brian Swann (dir.), *Native American Songs and Poems – An Anthology*, Mineola, Dover Thrift Publications Inc., 1996, livre électronique, « *Song from the Mountain Chant* », *the voice that makes the land lovely / again and again in sounds / among the dark clouds / the thunder's voice / the voice above / The voice that makes the land lovely / The voice that makes the land lovely / the voice below / the voice of the grasshopper / among the little plants / again and again it sounds / the voice that makes the land lovely* ».

atteindre 90 dB. C'est en faisant de leur corps un instrument sonore et un lieu de vitesse *ad hoc* qu'elles s'appellent et qu'elles se trouvent entre elles, souvent dans la nuit. Et leurs voix amoureuses « rend[ent] la terre belle », en battant de l'air. Car si elles ne chantent pas avec une voix respirante, leurs ailes ne produiraient aucun son sans le médium de l'air qu'elles malaxent et travaillent énergétiquement tels des batteurs robustes. Ce qui est sans doute encore plus beau c'est que chaque espèce de sauterelles produit une musique différente et que ces sons particuliers arrivent jusqu'à non pas la tête mais les pattes des autres sauterelles puisque, contrairement à nos oreilles à nous, leurs systèmes auditifs sont lovés dans les articulations de leurs pattes. Fait tout aussi étrange pour notre imagination humaine, les petites taches noires qui ornent symétriquement leurs corps sont des ornements orifices par lesquels elles respirent. À se rapprocher donc du corps de ces orthoptères, une redistribution du corps humain s'opère qui affole joyeusement son sensorium habituel. C'est que les sauterelles ne sont pas liées aux corps humains mais « à la structure de la végétation et au climat »<sup>438</sup>. Et elles apprécient beaucoup la chaleur. Elles aiment beaucoup le soleil dont elles supportent si mal l'absence qu'elles passent l'hiver à dormir. Ce sont en effet des êtres de l'été. « Les sauterelles habitent dans les hautes herbes, dans les champs, les prés, et parfois elles creusent des tunnels de 12 à 20 cm environ pour s'y cacher. Elles vivent aussi sous les feuilles. En hiver, elles hibernent. Les sauterelles aiment les endroits avec beaucoup de chaleur. »<sup>439</sup> Ces êtres qui « alambiquent » nos sens, les distillant, les mélangeant, les confondant sont des boussoles méthodologiques écosophiques. Si e. e. cummings lui a consacré dans son œuvre, comme on l'a vu avec son « *r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r* »<sup>440</sup>, une toute nouvelle manière de comprendre l'espace de la page et d'en faire un poème, c'est qu'il était sous l'influence de ce remaniement des sens que le corps de la sauterelle inspire au corps humain.

En les observant, en les côtoyant, en les imaginant en nous, elles nous rapprochent de la vie et des autres êtres tout en nous montrant comment habiter le milieu, comment (lui) parler et comment (lui) écrire : se déplacer, se déplacer, se déplacer, se centrer, respirer par des points insoupçonnables, faire pousser des ailes qui chantent, entendre avec les jambes, sauter d'un point à l'autre sans souci de continuité mais avec la confiance et le désir d'aller vers, ne jamais trop rester au même endroit sauf quand il fait trop froid *and, above all*, chercher et donner l'amour en chantant, « rendre la terre belle ».

---

<sup>438</sup> Serge Gadoum, Office pour la protection des insectes et de leur environnement, <https://www.youtube.com/watch?v=IZreJzSXWCE>, consulté le 3 février 2023.

<sup>439</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Sauterelle\\_\(insecte\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sauterelle_(insecte)) + [https://www.lemonde.fr/sciences/article/2012/11/15/un-insecte-sud-americain-entend-avec-ses-tibias\\_1791359\\_1650684.html](https://www.lemonde.fr/sciences/article/2012/11/15/un-insecte-sud-americain-entend-avec-ses-tibias_1791359_1650684.html)

<sup>440</sup> Cf. Introduction.



## Thèse et *diatribein*

Dans le monde féministe écosophique des sauterelles et des haricots verts à l'ère du Plantationocène, faire ou avoir une « thèse » pourrait être une contradiction dans les termes. Pour le moins sémantiquement. Le mot « thèse », *θέσις* en grec ancien et *θέση* en grec moderne, signifie, en effet, « position », « place » ou même « siège », comme dans un théâtre ou un avion. Peu importe la destination ou la vitesse de ce dernier, il est plutôt évident que le mot « thèse » évoque principalement quelque chose de statique ou que, du moins, il accorde de la valeur à la statique voire à la stabilité. À travers sa recherche et ses déambulations parmi les recherches de la communauté des chercheur.es, la « thésarde » doit graduellement cheminer vers une position qui lui sera propre, où elle trouvera sa place et prendra place. Comment peut-on, cependant, prétendre aujourd'hui à une telle ambition, quand la situation planétaire est aussi instable et déséquilibrée qu'elle est aujourd'hui ? Nous sommes sans assise, nos modes de vie occidentaux nous obligent à être la plupart du temps hors sol, non seulement sans stabilité mais voués à une précarité aussi bien sociale que vitale qui risque, même elle, de prendre bientôt fin.

Il se peut que la réponse se trouve dans cette question de « statique », puis dans le mot grec pour dire « thèse » et qui n'est pas *θέση*, mot qu'on réserve, en règle générale, à un usage plus littéral. Concernant la première option, la statique en tant que science est une « partie de la mécanique qui étudie les systèmes de points matériels soumis à l'action des forces, quand elles ne créent aucun mouvement »<sup>441</sup>, c'est donc, pourrait-on dire, une science des équilibres, une attention scientifiquement organisée portée sur la manière de cohabiter des corps hors mouvement. De ce point de vue-là, les thèses seraient peut-être aujourd'hui plus utiles que jamais comme autant de manières de travailler pour apporter de l'équilibre dans ce monde si furieusement rapide et si déséquilibré. Elles peuvent aussi représenter un art de l'ancrage et de la *situation* où se situer serait une méthode et une stratégie pour commencer à écrire au milieu, à faire consciemment partie de son arantèle de besoins plus-qu-humains.

L'équivalent universitaire du mot thèse en grec moderne est *διατριβή*. En français, on trouve aujourd'hui le mot diatribe, qui est en fait la transcription directe du mot lui-même mais pas de son sens étymologique. Une diatribe, dit le Grand Robert, est « une dissertation critique », mais cède cependant que le verbe *diatribein* signifie en fait « passer du temps ». Le mot se compose en effet de deux parties : la préposition *διά* et le verbe *τριβεῖν* qui en soi veut dire frotter. C'est un mot qui a à voir avec la dépense, *way or manner of spending*, dit le Liddell-Scott, mais aussi avec le divertissement et le passetemps, *pastime, amusement*,

---

<sup>441</sup> Le Grand Robert en ligne, entrée statique, consulté le 8 février 2023.

mais aussi avec les occupations sérieuses dont l'étude, *serious occupation, study*, et en troisième lieu, le mode de vie et le passage du temps, *way of life, passing of time*, alors qu'en quatrième lieu diatribe indique le lieu de ressource ou de récréation, *place of resort*, ce qui peut autant prendre un sens négatif *loss of time, waste of time, delay*, qu'un sens positif *occasion for dwelling on a subject*, entre la perte et le gaspillage du temps ou le retard et l'occasion de vraiment approfondir une pensée sur un sujet. Enfin, diatribe peut avoir un sens de continuité et de permanence, *continuance, permanence*. À noter que la toute première signification du verbe *διατρίβειν* est « *rub hard* », une sensation et une action très physique alors le premier exemple donné par le dictionnaire est « *χερσί διατρίψας* », « frotter avec les mains »<sup>442</sup>. Tout cela ne veut aucunement dire que faire une *διατριβή* à Patras est une expérience meilleure que faire une thèse à Grenoble. Mais, ces ramifications sémantiques sont porteuses d'un imaginaire qui rend tangible la possibilité que prendre son temps, prendre plaisir, rester à ne rien faire, commencer à étudier sérieusement, loin d'être contradictoires, coexistent et fabriquent ensemble le travail au fil du temps<sup>443</sup>. Que le processus est nécessairement lent, que c'est du temps, le temps qu'on prend pour se frotter contre quelque chose, pour le sentir et le comprendre dans toutes ses dimensions, qui initialement nous échappent. Un frottement contre et à travers pour élucider un problème et pour appeler et trouver en amour, si on souhaite revenir aux propositions méthodologiques des sauterelles en quête de partenaires et d'alliés.

N'en déplaise aux dictionnaires étymologiques et aux orthoptères, il n'en reste pas moins que, dans le contexte de l'intense économicisation des connaissances actuelle, il est de plus en plus dur systématiquement de concevoir le lien entre prendre son temps et travailler, prendre son temps et penser. À quoi le dictionnaire plus que les sauterelles répond en rappelant la provenance des mots *école*, *Schüle*, *school* ou *escuela*. Cela nous ramène effectivement vers un mot grec qui, encore aujourd'hui, dit initialement le temps libre et même le *farniente* tout comme il désigne les lieux d'apprentissage que ce soit une école d'art, une école d'ingénieurs ou l'école primaire: *σχόλη, σχολείο, σχολή*.

## Les montagnes

Quand on mentionne une montagne dans la conclusion d'une thèse, le premier massif à venir en tête est sans doute une montagne métaphorique, celle qui a été si longue et dure à monter et qu'on est en train de descendre en écrivant ces dernières lignes. Il sera néanmoins ici question de vraies montagnes, pas forcément de très hautes vraies

---

<sup>442</sup> Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, entièrement revu et augmenté par Sir Henry Stuart Jones et Roderick McKenzie, Oxford, Clarendon Press, 1940, p. 416.

<sup>443</sup> Pour la présente thèse, ce temps correspond à sept ans au jour le jour entre avril 2016 et avril 2023.

montagnes mais au moins de vraies montagnes, qui demandent du temps et de l'effort pour laisser accéder à leur sommet.

Pour atteindre la continuité radicale entre pratique et théorie que prônait Viveiros de Castro, la clef semble, en fait, se trouver dans le mot « théorie » lui-même<sup>444</sup>. Selon une acception étymologique et une croyance populaire, le mot proviendrait du mot *θέα* qui provient du verbe *θεάομαι* (« *gaze at, behold, mostly with a sense of wonder* »)<sup>445</sup>. Avoir une théorie serait donc avant tout avoir une vue, disposer d'une hauteur, d'un regard et de quelque chose de vaste sur ou contre quoi déployer son regard qui ainsi apprend à regarder. Ce que ce mot de *θεωρία* sous-entendrait alors serait que pour théoriser il faut se frayer un chemin vers une hauteur, monter sur une montagne, profiter de la vue que l'on a depuis son sommet. Un problème ou une question est une étendue qui se dévoile à qui sait grimper. D'ailleurs, un problème (*πρόβλημα*) est justement quelque chose que l'on projette (*προβάλλω*) devant soi. Friedrich Nietzsche ou le tableau très connu « Le Voyageur au-dessus de la mer de nuages » de Caspar David Friedrich font, bien sûr, partie de cette approche (très peu féministe et probablement kantienne pour le second) qui est éminemment romantique<sup>446</sup>. Aujourd'hui, selon une approche féministe plutôt que kantienne, il n'est plus question de pouvoir théoriser sans qu'un corps n'accède non seulement à une vue d'ensemble mais aussi à une expérience pratique de l'ensemble. On ne pense pas assez bien, on fait de la mauvaise théorie, enfermé entre quatre murs, fussent ceux de la plus extraordinaire des bibliothèques, ou immobilisée en face d'un écran. C'est que la théorie a, contrairement aux dualismes occidentaux de ces derniers siècles, besoin d'un corps qui ressent l'envie et éprouve le besoin de changer d'état, de se rendre à un endroit aéré, ouvert où entrer en osmose avec les éléments. Pour penser, le corps a besoin de marcher et de danser plutôt que de lire, comme l'aurait dit le philosophe qui aimait les narines et les montagnes. Dans la même veine, pas de théorie sans corps, dit le mot théorie lui-même.

Il existe une deuxième version du voyage étymologique qui amène au mot « théorie ». Cet itinéraire passe par l'oracle qu'on préférera imaginer situé à Delphes, qui se trouve également en hauteur dans un paysage somptueux de sauvagerie et de minéralité malgré les nombreux touristes qui arrivent et partent sans cesse été comme hiver, plutôt que sur le site bétonné texan qui accueille, sous le même nom, la troisième plus puissante entreprise de logiciels pour entreprises et de *cloud computing* au monde<sup>447</sup>.

Le mot *θεωρία* proviendrait plutôt, dans cette version, du mot *θεωρείον*, a *place for seeing*, un lieu pour voir, d'où *θεωρός* qui veut dire envoyé pour consulter un oracle,

---

<sup>444</sup> Viveiros de Castro, *op. cit.*, p. 51.

<sup>445</sup> <https://www.etymonline.com/word/theory>

<sup>446</sup> Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, huile sur toile, 94,4 x 74,8 cm, 1818, Kunsthalle de Hambourg.

<sup>447</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Oracle\\_Corporation](https://en.wikipedia.org/wiki/Oracle_Corporation)

être donc une sorte d'ambassadeur, médium ou démon entre la parole oraculaire et la vie citoyenne, et dont vient le verbe *θεωρέω*<sup>448</sup>.

À la vue s'ajouterait donc ici l'oracle, donc la voix incompréhensible d'une énigme pas tout à fait humaine, le voyage, donc le déplacement hors terre connue, et enfin la diplomatie dont le double pli serait, selon Baptiste Morizot et Isabelle Stengers à qui il doit l'étymologie du terme, une manière prometteuse pour exister pacifiquement et respectueusement entre espèces en créant des « cohabitades ».<sup>449</sup>

Enfin, une chose est sûre, on ne peut écrire au milieu sans lui donner de son temps, sans lui accorder son attention, sans prendre et préparer le temps (*make time* on peut dire en anglais) de l'habiter, c'est-à-dire de l'observer pour commencer à le comprendre, commencer à le connaître, et faire en sorte que tous et toutes les habitantes sans exception ou hiérarchisation aillent mieux.

## Éros

« Ἔρος δηῦτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει,  
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

*Eros once again limb-loosener whirls me  
sweetbitter, impossible to fight off, creature stealing up »*

*Éros une fois de plus me fait vibrer mes membres défait  
douce-amère créature rampante à combattre impossible  
Sappho, fr. 130<sup>450</sup>*

Du verbe passif *ἔραμαι* ou du verbe actif *ἐρῶ* qui s'alternent pour signifier « aimer passionnément, désirer », on ne sait pas grand-chose si ce n'est qu'ils contiennent la source étymologique du nom Éros (*Ἔρωσ*). Mais leur propre histoire étymologique est inconnue. On ne connaît pas non plus le parentage étymologique du dieu lui-même : certains linguistes projettent en lui une racine sanskrite ou pré-européenne avec plusieurs significations allant de « se calmer », « s'asseoir par terre », « se réjouir » à « jalousie, envie », « se fâcher », etc. Force est de constater que, dans tous les dictionnaires consultés la question reste à l'état de la spéculation<sup>451</sup>. Ce qui laisse peut-être l'espace pour une spéculation supplémentaire, en

<sup>448</sup> Pierre Chantraine, *op. cit.*, 434, le mot est plus proche d'un sens religieux et diplomatique que d'un spectacle.

<sup>449</sup> Baptiste Morizot, *Les Diplomates – Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille, Wildproject, 2016.

<sup>450</sup> Anne Carson, *Eros the Bittersweet: op. cit.*, chapitre 1, « *Bittersweet* ».

<sup>451</sup> Dictionnaires consultés : Émile Boisacq, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque étudiée dans ses rapports avec les autres langues indo-européennes*, Heidelberg – Paris, 1916, p. 270-271, Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, entièrement revu et augmenté par Sir Henry Stuart Jones et Roderick McKenzie, Oxford, Clarendon Press, 1940, consulté en ligne le 06.08.2022, G. Babiniotis, *op. cit.*, p. 502, Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque – Histoire des mots – avec un Supplément*, Paris, Klincksieck, 1999, p.364.

marge et, sans doute, en erreur. Dans le dictionnaire étymologique de Chantraine, l'entrée qui précède *ἔραμαι* concerne un mot assez mystérieux, *ἔρα*, nom féminin, « compris comme signifiant terre, seulement usité dans la forme adverbiale *ἔραζε* " à terre " ou (dor.) *ἔρασζε* » chez Homère et Eschyle. Selon les dictionnaires consultés, le verbe ne se réfère pas uniquement au désir et à l'amour sexuels mais aussi au désir ou à la passion pour quelque chose qui, selon les exemples donnés, peut être un lieu naturel, une personne morte, un objet ou une situation à atteindre. Il se pourrait donc que la racine étymologique d'Éros ait quelque relation avec *ἔρασζε*, cet adverbe dont l'emploi est rare et sa provenance plutôt incertaine mais qui, apparemment, veut bien dire « à terre ». Selon Le Grand Robert en ligne, pour cette expression figée « on disait aussi en anc. franç. à la terre, contre terre, par terre<sup>452</sup>. En combinaison avec le sens « s'asseoir par terre » attribué à la racine sanskrite du nom Éros, on peut s'aventurer à imaginer qu'Éros, qui progressivement devient une créature volante et un être céleste, commence sa vie « par terre », « contre » le sol même. Cela ne serait pas si surprenant étant donné le début de l'histoire de ce dieu en tant que divinité primordiale asexuée chez Hésiode selon qui Éros, comme on l'a vu, a cocréé le début du monde en faisant l'amour, un amour extrahumain à trois, avec comme compagnons la Terre et Chaos.

Avant d'être un mot et un ensemble de significations linguistiques, Éros figure en effet une assez large gamme d'états et de sensations corporels puisque non seulement c'est le dieu grec de l'amour sexuel et de ses passions mais que son image et ses effets se trouvent transformés de manière importante d'une époque à l'autre. Aujourd'hui, par exemple, la première image d'Éros à venir spontanément en tête est *a priori* apaisante ou plutôt apaisée puisqu'il s'agit d'un bel enfant rondelet aux cheveux bouclés et aux joues riches et roses<sup>453</sup>. L'âge de ce dieu résiste également à l'identification pérenne. Dans *La Théogonie* d'Hésiode, le document le plus ancien dont on dispose concernant la mythologie grecque et ses généalogies, Éros fait, comme on l'a vu, partie des divinités primordiales, autant dire de la spéculation cosmogonique du poète et de son entourage. Issu de Chaos avec Gaïa, il représente le troisième élément géniteur, son activité désirante se passant loin des êtres et des mœurs humains et donnant lieu à la naissance du Jour et de la Nuit, du Sommeil et de la Mort, d'Érèbe, etc.<sup>454</sup>

Selon divers témoignages comme celui de Pausanias ou les nombreuses interventions d'Aristophane dans le Banquet de Platon, Éros, étrangement ou peut-être pas tellement, ne serait pas célébré comme les autres dieux. Il serait privé d'autels, de sacrifices ou de

---

<sup>452</sup> Le Grand Robert de la langue française en ligne, entrée « terre », consulté le 7 février 2023.

<sup>453</sup> Parfois le visage du très jeune Éros peut tout de même côtoyer un papillon qui est probablement un Aglais io (Paon-du-jour), une tête de mort et l'autoportrait de l'artiste tout en épousant les traits de l'être aimé, comme c'est le cas dans le tableau de 1875 de Hans Thoma, *Selbstbildnis mit Amor und Tod*, mélangeant aux traits enfantins d'Éros ceux de Cella Bertenender, huile sur toile, 72,5 cm x 58,5 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

<sup>454</sup> Barbara Breitenberger, *Aphrodite and Eros - The Development of Erotic Mythology in Early Greek Poetry and Cult*, New York, Londres, Routledge Series, 2007, p. 155.

sanctuaires. Par analogie, les poètes le chanteraient moins.<sup>455</sup> Il est dépendant d'Aphrodite et même caché derrière elle puisque les lieux de célébration d'Éros sont surtout reconnus en tant que lieux de culte d'Aphrodite.

Mais, un peu plus tard, Éros apparaîtra sous un aspect nouveau et avec un âge assigné cette fois-ci. Sans grande surprise, il est maintenant beaucoup plus proche de l'expérience humaine. À l'époque romaine, il devient même un « fils de ». Né des amours d'Aphrodite, la déesse de la beauté si féminine, et de Mars, le dieu de la guerre si masculin, il s'inscrit, effectivement, désormais au dodécathéon. Sa situation devient donc, d'une certaine manière, trop équilibré, trop binaire, trop symbolique. Puis, le jeune adulte redeviendra enfant et ainsi de suite. Ses représentations varient considérablement dans une même époque entre jeune adulte ailé aux traits doux parfois presque féminins et enfant aux joues généreux jouant à l'arc. De l'intemporalité cosmogonique au symbolisme binaire et de là à l'enfance innocente et joueuse, la figure, l'état, la situation d'Éros, et de l'érotisme, ne cessent de se trouver réinterprétées et recontextualisées selon les artistes et les contextes, témoignant à chaque fois de rapports différents au corps et au désir.

Depuis quelques décennies, l'érotique est cependant en train d'être réinvesti, réimaginé, bidouillé, hacké, caressé par l'« utopie de l'advenir queer » qui se bat contre le monde binaire de l'hétéro-patriarcat néolibéral<sup>456</sup>. Que ce soit par le biais de l'écriture ou de la performance, de nouvelles manières de penser l'art, le corps et le social sont en train de naître de manière revendicative et avec des objectifs qui peuvent souvent être plus larges qu'uniquement artistiques<sup>457</sup>.

Éros est, bien sûr, avant tout un vaste ensemble de pulsions sexuelles, mais le rapport à son propre corps et aux corps des autres, à comment on fait l'amour, comment on est ensemble et quelles formes prend cet « être ensemble » est au cœur de la vie et de la mort

---

<sup>455</sup> Barbara Breitenberger, *op. cit.*, p. 138-139 : « *I think that people have wholly failed to realize the power of desire; if they had realized it, they would have built the greatest sanctuaries and altars for him and have made the greatest sacrifices, whereas none of these is done for him now, although he would deserve it most of all* » ( « *ἐμοὶ γὰρ δοκοῦσιν ἄνθρωποι παντάπασιν τὴν τοῦ ἔρωτος δύναμιν οὐκ ἠσθῆσθαι, ἐπεὶ αἰσθανόμενοί γε μέγιστ' ἂν αὐτοῦ ἱερὰ κατασκευάσαι καὶ βωμούς, καὶ θυσίας ἂν ποιεῖν μεγίστας, οὐχ ὥσπερ νῦν τούτων οὐδὲν γίγνεται περὶ αὐτόν, δέον πάντων μάλιστα γίνεσθαι* ») et « *Is it not terrible, Eryximachus, he says, that hymns and paeans have been composed to other gods by the poets, but that for Eros, although he is such an ancient and important god, not one of so many poets has ever composed an encomium ?* » (« *οὐ δεινόν, φησὶν, ὃ Ἐρυξίμαχε, ἄλλοις μὲν τισι θεῶν ὕμνουσ καὶ παίωνασ εἶναι ὑπὸ τῶν ποιητῶν πεποιημένους, τῷ δὲ Ἐρωτι, τηλικούτῳ ὄντι καὶ τοσοῦτῳ θεῷ, μηδὲ ἓνα πῶποτε τοσοῦτων γεγονότων ποιητῶν πεποιηκέναι μηδὲν ἐγκώμιον;* »).

<sup>456</sup> Juan Estaban Muñoz, Alice Wambergue (trad.), *Cruiser l'utopie*, Paris, brook, 2021.

<sup>457</sup> En écriture expérimentale, cf. notamment les autrices et auteurs californiens du *New Narrative* dont Small Press Traffic, Steve Abbott et Robert Glück mais aussi Kevin Killian et Dodie Bellamy ont été parmi les protagonistes. Pour une idée globale et a *posteriori* du mouvement, cf. Dodie Bellamy, Kevin Killian (dir.), *Writers Who Love Too Much – New Narrative 1977-1997*, New York, Nightboat Books, 2017 et Jamie Townsend (dir.), *Beautiful Aliens – A Steve Abbott Reader*, New York, Nightboat Books, 2019 ou TC Tolbert, Trace Peterson (dir.), *Troubling the Line – Trans and Genderqueer Poetry*, Callicoon New York, Nightboat Books, 2013 ou l'essai *Long Note on New Narrative* de R. Glück publié sur poets.org : <https://poets.org/text/long-note-new-narrative>. Pour la performance, cf. l'ouvrage de Muñoz cité ci-dessus (note 28) ou Renate Lorenz, *Queer Art: A Freak Theory*, Paris, B42, 2018.

des corps vivants qui, comme le formule Preciado, sont des archives politiques<sup>458</sup>. Est-ce pour cela qu'Éros agit partout comme un verbe ?<sup>459</sup>

Si Éros permet à l'être amoureux de se perdre et de se trouver ce n'est que pour qu'il se reperde et pour qu'il se retrouve *again and again* tout au long d'une expérience d'intensité et d'instabilité où le doux et l'amer s'alternent, se mélangeant au difficile et attractif sentiment d'inconnu et de dépendance puisque tout repose sur la réponse d'un corps autre que l'on contrôle encore moins que le nôtre. Comme le rappelait Acker, le corps nous ramène à la mort, au hasard, au changement. Sappho appelle Éros *γλυκύπικρον* et *λυσιμελή*<sup>460</sup>. Ce deuxième adjectif est en fait déjà présent concernant Éros chez Hésiode. Sous l'effet doux-amer d'Éros (*γλυκύπικρος*), chaque membre se défait cédant à l'intensité du désir sexuel (parce qu'Éros est *λυσιμελής*) qui est telle que le corps amoureux fait l'expérience du contraire d'un *remembrement*. Même si en français ce mot se réfère uniquement au remembrement des terres, son histoire étymologique le ramène jusqu'au verbe anglais « *to remember* » qui signifie bien sûr « se souvenir », mais dont l'étymologie, qui réunit le sens itératif de l'élément *re* et le mot pour *membre*, lance un pari mnémonique qui implique le corps de la personne, qui se souvient tout entier. Ce verbe est en fait lié en anglais à la « *memory* » (mémoire) qui est comparable au substantif grec ancien « *μέμνηρα* » ou « *μέριμνα* », qui signifie plutôt « soin » ou « *care* » mais aussi « *trouble* » ou même « *morning nap* », le somme matinal<sup>461</sup>. De l'anamnèse matinale partageable avec l'être aimé entre éveil et sommeil aux soins, troubles et autres états corporels, les bords du soi fondent et s'ouvrent. Ils deviennent souples, étirables, parfois méconnaissables et donc difficiles à suivre, s'ils ne cessent d'exister presque complètement par moments. Cette élasticité, cette plasticité érotique inouïe d'une peau membrane qui désire devenir perméable et malléable, cette condition peu confortable est en fait une brèche vers un autre rapport, écosophique, au monde qui éloigne les êtres amoureux des habitudes anthropocentriques. La secousse amoureuse, qui peut être plus ou moins fulgurante et plus ou moins douce, c'est ce qu'Éros peut. Il ouvre le corps amoureux à tous les autres corps terrestres : fleuves, arbres, rochers. Par le biais du corps désirant et du corps désiré, les corps amoureux deviennent poreux, vulnérables et forts en même temps. Ils sont

---

<sup>458</sup> Paul B. Preciado, cours particulier 1 et cours particulier 2 pour le podcast de Victoire Tuaille *Les couilles sur la table* #40 et #41, Paris, 2019 <https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/cours-particulier-avec-paul-b-preciado-1-2/?uri=cours-particulier-avec-paul-b-preciado-1-2%2F> et <https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/cours-particulier-avec-paul-b-preciado-2-2>

<sup>459</sup> Anne Carson, *Eros the Bittersweet: An Essay*, chapitre 11, « *What Does the Lover Want from Love* », Princeton University Press, 1986 : « *Properly a noun, eros acts everywhere like a verb.* »

<sup>460</sup> *Γλυκύπικρος* (*glukupikros*) signifie doux-amer et non pas aigre-doux, comme le remarque Anne Carson par rapport à *bittersweet* : la douceur précède l'aigreur. Quant à *λυσιμελής* (*lysimelis*), il est beaucoup plus dur à traduire en un mot : verbe *λύω*, qui signifie défaire au sens de *unfasten* ou *unbind*, et substantif *μέλος* (membre).

<sup>461</sup> « *Memory.* » Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/memory>, consulté le 6 février 2023 : « *Middle English memorie, from Anglo-French memoire, memorie, from Latin memoria, from memor mindful; akin to Old English gemimor well-known, Greek memēra care, Sanskrit smarati he remembers* » et H. G. Liddel, R. Scott, H. S. Jones, *Greek – English Lexicon*, Londres, Oxford at the Clarendon University Press, 1961, p. 1104 ou <https://lsj.gr/wiki/μέμνηρα>

à l'écoute de leur(s) propre(s) corps et de tous les corps, aussi dissemblables soient-ils. Les amants et les amantes deviennent larges, accessibles, extasiés<sup>462</sup>.

Éros c'est l'ouverture imprudente des corps à l'être, au simple fait d'être en vie, qui est, simultanément, si complexe *et* si compliqué. Ce qui s'ouvre au monde ce sont, bien sûr, les corps eux-mêmes qui ne veulent plus de leurs bords et de leurs membranes, qui veulent, au contraire, devenir un avec les êtres aimés *et* être consommés par eux en même temps. Mais ils veulent, coûte que coûte, l'être à répétition, *da novo da novo*, donc surtout jusqu'à leurs propres limites pour de nouveau recommencer à les repousser, à les élargir, à faire entrer, avec les êtres aimés, le monde en soi, et à s'extraire dans le monde avec eux, de se trouver nus et en exposition, en jouissance, de se découvrir en train de suivre un élan qui, à force d'être un avec tout, défait tout extractivisme, le déboutonne et le laisse bouche-bée, béant mais pas béat, presque mort par terre, sur cette terre qu'il meurtrit et dont il abuse jusqu'à dans ses abats les plus enfouis depuis 500 ans.

Parfois l'efficacité peut être juste une tige qui tient contre le vent. Quant à l'efficience, ce n'est pas un mot, c'est une invention et un stratagème de rendement. Quand on est en amour, il n'y a pas de rendement. On se rend, c'est tout. Mais ce « tout » est énorme. Autant dire qu'il a tendance à déborder toute norme anthropocentrique. C'est que ce « tout » est connecté à tout, contient tout, donne de l'amour à tout et trouve de l'amour en tout. Autant dire qu'il crée la possibilité d'être à l'écoute du milieu, d'être en pourparlers avec le milieu, de lui écrire sans attendre de réponse et de recevoir de réponse alors qu'on n'a rien demandé. Cela s'appelle suivre ses propres désirs *et* répondre aux besoins des habitantes et habitants du milieu. Loin du couple romantique, clôture enfermant deux personnes de façon intrinsèquement binaire, l'amour écosophique est une connexion aux éléments et aux êtres vivants vivement intensifiée par le fait d'être amoureuse ou amoureux. C'est un monisme féministe, c'est, plus exactement, un féminisme moniste pluriel, un hédonisme non-dyadique, un démonisme qui croit aux démons mais pas aux génies, *es nuestra media naranja y nuestro medio ambiente también*, c'est un milieu de vie et d'amour de la vie, pleinement conscient du mal-être des êtres vivants sur la planète Terre, de la bizarrerie des prises électriques et des robinets vis-à-vis des divinités telles que l'eau qui donne la vie, la bioélectricité qui parcourt et réveille, le feu qui purifie, *anemos* (le vent) dont *anima* (l'âme), l'âme-vent qui anime le monde, et remplit les êtres amoureux de *conscientização* et de désir combatif.

Art veut dire amour (*έρωτας*). Et cet amour c'est un droit pour tout le monde. L'amour c'est quand tu tombes férocement amoureuse de ton être effondré parce que ce n'est que comme ça que tu aimeras les autres. Et l'amour c'est le désir. Le désir de vivre, de chanter, pour toi et pour tout le monde. Et le désir c'est un art révolutionnaire parce qu'il n'accepte ni « permission » ni «

---

<sup>462</sup> Cf. Carson, *op. cit.*, chapitre « *Logic at the Edge* ».



interdiction ». [...] L'être humain me semble comme un soleil qui brûle tout seul. Et l'Art comme un malade et un médecin ensemble.<sup>463</sup>

Les paroles de Katerina Gogou dans cet entretien, qui est paru à Athènes dans le journal *Ethnos* le 16 janvier 1982, pourraient sonner surannées ou exagérées. Mais, comme le remarque Barbara Breitenberger, ne serait-ce que d'un point de vue purement historique, il est évident que ce sont les poètes et les poétesses qui ont fait d'Éros le dieu qu'il est, qui lui ont donné sa profondeur historique et ses transformations, d'Hésiode à Sappho et bien au-delà<sup>464</sup>. Une bonne part de la motivation pour faire cette thèse vient de ce type de constat. En mélangeant les langues des êtres vibrants sur terre, en pratiquant le « et » entre fleuve et cosmos tout en se laissant entourer par le plus trivial et quotidien il résulte parfois des poèmes qui peuvent, avec un peu de chance, servir à quelque chose.

Le poème de Gogou qui suit a été publié sans titre dans la revue anarchiste *Άναρχος* en novembre 1983. Il est probablement traduit ici pour la première fois en langue française. La manière dont Gogou envisage ou plutôt revendique Éros et l'amour comme forces d'imagination poétiques et donc comme forces politiques primordiales et insurrectionnelles dans son poème semble la bienvenue pour clore ce travail de recherche qui finit tout comme il a commencé par les mots de cette poétesse activiste qui a passé sa vie à *Εξάρχεια*, le quartier de la contestation et de la résistance anarchique d'Athènes qui a fait tomber la dictature en 1974 et continue à se battre pour les communs depuis. Étant restée sans discontinuer, dans sa vie *et* dans sa poésie, en colère *et* en amour, Gogou a vécu et écrit en rêvant et en luttant<sup>465</sup>

---

<sup>463</sup> Katerina Gogou (1940–1993), *Μου μοιάζει ο άνθρωπος μ'έναν ήλιο, που καίγεται από μόνος του*, Athènes, Kastaniotis, 2018, p. 51-52.

<sup>464</sup> Barbara Breitenberger, *op. cit.*, 164-166.

<sup>465</sup> Katerina Gogou, *Μου μοιάζει ο άνθρωπος*, *op. cit.*, p. 65-67.

Ne m'arrête pas. Je rêve.  
Nous avons vécu courbé·es des  
siècles d'injustice.  
Des siècles de solitude.  
Maintenant ne, Ne m'arrête pas.  
Maintenant et ici, maintenant et à jamais.  
Je rêve *Ελευθερία*. Je rêve Liberté.  
Partant de chacun  
la plus belle particularité  
rétablissons l'Harmonie du Cosmos.  
Jouons. Apprendre est une joie.  
Ce n'est pas se faire enrôler par les écoles.  
Je rêve parce que j'aime.  
De rêves grands au ciel.  
Ouvriers avec leurs propres usines  
contribuent à la chocolaterie mondiale  
Je rêve parce que JE SAIS et PEUX  
Les banques engendrent les « cambrioleurs ».  
Les prisons les « terroristes ».  
La solitude les « inadapté·es ».  
Le produit le « besoin ».  
Les frontières les armées.  
La propriété, tout.  
Violence engendre violence.  
Pas maintenant. Ne m'arrête pas.  
Maintenant rétablir  
du droit éthique l'action maximale.  
Faire un poème de la Vie.  
Et de la Vie une action.  
C'est un rêve que je peux peux  
JE T'AIME  
et tu ne m'arrêtes pas je ne rêve pas. Je Vis.  
Je teins les mains  
à Éros à la solidarité  
à *Ελευθερία*.  
Autant que nécessaire et je recommence.  
Je défends l'ANARCHIE.

Μη με σταματάς. Ονειρεύομαι.  
Ζήσαμε σκυμμένοι αιώνες αδικίας.  
Αιώνες μοναξιάς.  
Τώρα μη, Μη με σταματάς.  
Τώρα κι εδώ για πάντα και παντού.  
Ονειρεύομαι Ελευθερία.  
Μέσα απ'του καθένα  
Την πανέμορφη ιδιαιτερότητα  
ν'αποκαταστήσουμε  
του Σύμπαντος την Αρμονία.  
Ας παίξουμε. Η γνώση είναι χαρά.  
Δεν είναι επιστράτευση από τα σχολεία.  
Ονειρεύομαι γιατί αγαπώ.  
Μεγάλα όνειρα στον ουρανό.  
Εργάτες με δικά τους εργοστάσια  
Συμβάλλουν στην παγκόσμια σοκολατοποιία  
Ονειρεύομαι γιατί ΞΕΡΩ και ΜΠΟΡΩ  
Οι τράπεζες γεννάνε τους « ληστές ».  
Οι φυλακές τους « τρομοκράτες ».  
Η μοναξιά τους « απροσάρμοστους ».  
Το προϊόν την « ανάγκη ».  
Τα σύνορα τους στρατούς.  
Όλα η ιδιοκτησία.  
Βία γεννάει βία.  
Μη τώρα. Μη με σταματάς.  
Είναι τώρα να αποκαταστήσουμε  
Του ηθικού δικαίου την υπέρτατη πράξη.  
Να κάνουμε ποίημα τη Ζωή.  
Και τη Ζωή πράξη.  
Είναι ένα όνειρο που μπορώ μπορώ μπορώ  
Σ'ΑΓΑΠΩ  
Και δεν με σταματάς δεν ονειρεύομαι. Ζω.  
Απλώνω τα χέρια  
Στον Έρωτα στην αλληλεγγύη  
Στην Ελευθερία.  
Όσες φορές χρειαστεί κι απ'την αρχή.  
Υπερασπίζομαι την ΑΝΑΡΧΙΑ.

# Bibliographie

## [poésie, écritures expérimentales]

- ABI-KARAM, Andrea, GABRIEL, Kay (dir.), *We Want It All – An Anthology of radical Transpoetics*, New York, Nightboat Books, 2020.
- ACE, Samuel, Smuckler, Linda, *Meet me there : Normal Sex & Home in Three Days. Don't wash.*, Brooklyn, Belladonna\*, Germinal Texts 3, 2019.
- ACKERMAN, Amanda, *The Book of Feral Flora*, Les Figs Press, Los Angeles, 2015.
- ACCONCI, Vito, MAYER, Bernadette, *0 to 9 : The Complete Magazine : 1967-1969*, Brooklyn, The Ugly Duckling Press, 2006.
- ANDRE, Carl, Gavin Delahunty (sous la dir.), *Carl Andre : Poems*, Genève, JRP Ringier, 2014.
- ANDRE, Carl, MEYER, James (dir.), *Carl Andre – Cuts - Texts 1959-2004*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, coll. Writing Art Series, 2005.
- AKTYPI, Madeleine, *Tables*, édition indépendante, 2014.
- AKTYPI, Madeleine, *poor data – a papercut in Surrounded poetry*, édition indépendante, 2015.
- AKTYPI, Madeleine, *fedd-fedder*, édition indépendante, 2019.
- ANTIN, David, *Talking*, Dalkey Archive Press, 1972.
- ANTIN, David, LANG, Abigail, DELAMARRE, Claire (trad.), *John Cage sans cage*, Dijon, Les Presses du réel, coll. motion, method, memory, 2005.
- ANTIN, David, BROQUA, Vincent, BROSSARD, Olivier, LANG Abigail, (trad.) *Ce qu'être d'avant-garde veut dire*, Dijon, Les Presses du réel, coll. motion, method, memory, 2008, (1993).
- ANTIN, David, DARRAS, J., ROUBAUD, et al. (trad.), *Poèmes parlés*, Royaumont, Les cahiers de Royaumont, coll. Les cahiers des brisants, 1984.
- BALGIU, Alex, DE LA TORRE, Monica, *Women in Concrete Poetry 1959-1979*, Brooklyn, Primary Information, 2020.
- BARBIER, Nora, *Cœur Solide*, Paris, Dépense Défensive, 2021.
- BELLAMY, Dodie, KILLIAN, Kevin (dir.), *Writers Who Love Too Much – New Narrative 1977-1997*, New York, Nightboat Books, 2017.
- BERNSTEIN, Charles, *My Way – Speeches and Poems*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999,

- BERNSTEIN, Charles, *Islet/Irritations*, New York, Roof Books, 1983.
- bpNichol *et al.*, *The Cosmic Chef*, Ottawa, Oberon Press, 1970.
- bpNichol, *The Aleph Beth Book*, Ottawa, Oberon Press, 1971.
- BROSSARD, Nicole, *piano blanc*, Montréal, éditions de l'Hexagone, coll. L'appel des mots, 2011.
- BROQUA, Vincent, *Photocall · Projet d'attendrissement*, Paris, Les Petits matins, 2021.
- BROWN, Bob, *The Readies*, Maryland, Roving Eye Press Bad EMS, 1930.
- BROWN, Bob, *Words*, Paris, Hours Press, 1931.
- BROWN, Bob, Craig Saper (dir.), *Gems - A Censored Anthology*, publication indépendante, Maryland, Roving Eye Press, Cagnes-sur-Mer, 1931, (2014).
- BURROUGHS, William, *The ticket that exploded*, Paris, Olympia Press, 1962.
- CACONRAD, *While Standing in Line for Death*, Seattle, New York, Wave Books, 2017, BOYER, Elsa, PAGEARD, Camille (trad.), *En attendant de mourir à son tour*, Paris, P.O.L, 2022.
- CACONRAD, *A Beautiful Marsupial Afternoon - New (Soma)tics*, Seattle, New York, Wave Books, 2012.
- CACONRAD, *The Book of Frank*, Seattle, New York, WaveBooks, 2009.
- CARSON, Anne, *Men in the Off Hours*, New York, Vintage Contemporaries, 2000.
- COUPLAND, Douglas, *Microserfs*, New York, Harper Collins, 1995.
- CUMMINGS, e. e., FIRMAGE, Georges, J. (dir.), *Complete Poems 1904-1962*, New York, 1991.
- DORIS, Stacey, *Paramour*, San Fransisco, Krupskaya, 2000.
- DRUCKER, Johanna, *Stochastic Poetics*, New York, ubu editions, coll. Visual Writing, 2013.
- FINCH, Peter (dir.), *Typewriter Poems*, Second Aeon, 1972, ubu editions, coll. Visual Writing, 2011.
- FINLAY, Alec, *Ian Hamilton Finley - Selections*, Los Angeles, London, University of California Press, Berkeley, 2012.
- FRIED, Howard, *The Chesire Cat Part I*, Waukesha, Avalanche, 1972.
- GASTEV, Alexei, « A Packet of Orders » in *Poeziia rabocheho udara*, Moscou, 1971.
- GIRAUDON, Liliane, *La Poétesse - Homobiographie*, Paris, P.O.L., 2009.
- GIROUX, Roger, Jean Daive (dir.), *Poème*, Paris, TH. TY., 2007.

- GIROUX, Roger, *Journal d'un poème*, Marseille, Éric Pesty éditeur, 2011.
- GOGOÛ, Katerina, *Μου μοιάζει ο άνθρωπος μ' έναν ήλιο, που καίγεται από μόνος του*, Athènes, Kastaniotis, 2018.
- GOGOÛ, Katerina, *Τώρα να δούμε εσείς τί θα κάνετε – Ποιήματα 1978-2002*, Athènes, Kastaniotis, 2013.
- GOLDSMITH, Kenneth, *Seven American Deaths and Disasters*, Brooklyn, pH powerHouse Books, 2013.
- GOMRINGER, Eugen, Jerome Rothenberg, *The Book of Hours and Constellations*, New York, Something Else Press Inc., 1968.
- HARRYMAN, Carla, Berkeley, *Gardener of Stars*, atelos, 2001.
- HEJINIAN, Lyn, *My Life*, Middletown Connecticut, Weslean University, Burning Desk, 1980.
- HEJINIAN, Lyn, *My Life and My Life in the Nineties*, Middletown Connecticut, Weslean University, 2013.
- JARMAN, Derek, *Modern Nature – The Journals of Derek Jarman*, Londres, Century, 1991, Londres, Vintage, 1992.
- JORDAN, June, *Directed by desire – The Collected Poems of June Jordan*, Port Townsend, Copper Canyon Press / Constellation Digital Services, 2007.
- KAC, Eduardo (dir.), *Media Poetry – An International Anthology*, Visible Language, vol. 30, n°2, 1996, Bristol, intellect, 2007.
- KUPPERS, Petra, *Gut Botany - poems*, Detroit, Wayne State University Press, 2020.
- LEVITSKY, Rachel, POYET, Pascal (trad.), *Against Travel – Anti-Voyage*, Londres, Pamenar Press, 2018.
- LEVITSKY, Rachel, *The Story of My Accident is Ours*, New York, Futurepoem Books, 2013.
- LEVITSKY, Rachel, *Neighbor*, Brooklyn, Ugly Duckling Press, 2009.
- LORDE, Audre, DAMBURY, Gerty (trad.), *La Licorne noir / The Black Unicorn*, Paris, L'Arche, coll. Des écrits pour la parole, 2021.
- MULLEN, Harryette, *Trimmings (1991), in Recyclopedica – Trimmings – S\*PeRM\*\*K\*T, and Muse & Drudge*, Minneapolis, GrayWolf Press, 2006.
- PETIT, Élodie, LE LOUVIER, Marguerin, *Anthologie Douteuses (2010-2020)*, Montreuil, Rotolux Press, 2021.
- POYET, Pascal, *Regardez, je peux faire aller Wittgenstein exactement où je veux*, Paris, TH.TY., 2018.

- RIDELL, Alan, *Eclipse*, Londres, Calder & Boyars, 1972.
- RIDELL, John, *Criss Cross : A textbook of Modern Composition*, New York, ubu editions, coll. Visual Writing, 1972.
- RIDELL, John, bpNichol, *Pope Leo : El Elope*, Toronto, Ganglia Press, 1969, New York, ubu editions, coll. Visual Writing, 2013.
- RIDELL, John, *Untitled*, ubu editions, coll. Visual Writing, 2013, Toronto, grOnk, 1969.
- ROBERTSON, Lisa, *Debbie : An Epic*, Vancouver, New Star Books, 1997, FINCH Claire, soyer sabrina (trad.), *Debbie : Une Épopée*, Paris, joca seria, 2021.
- ROBERTSON, Lisa, *Three Summers*, Toronto, Hadley+Maxley, 2016.
- ROTHENBERG, Jerome, *Shaking the Pumpkin – Traditional Poetry of the Indian North Americas – Revised Edition*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1986.
- SAROYAN, Aram Martin Richet (trad.), *Poèmes électriques*, Genève, éditions Héros-Limite, 2015.
- SAROYAN, Aram, *Aram Saroyan*, New York, Random House, 1968.
- SAX, Sam, *bury it*, Middletown, Wesleyan University Press, 2018.
- STEIN, Gertrude, *Lectures in America*, New York, Random House, 1935 - Writings 1932-1946, New-York, The Library of America, 1998.
- STEIN, Gertrude, *Tender Buttons*, in *Transition – An International Quarterly for Creative Experiment*, Paris, Automne 1928, No. 14, p. 13-55.
- SARRAZIN, Albertine, *L'Astragale*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. Prestige du Livre, 1965.
- SWANN, Brian (dir.), *Native American Songs and Poems – An Anthology*, Mineola, Dover Thrift Publications Inc., 1996, livre électronique.
- TOLBERT, TC, PETERSON, Trace (dir.), *Troubling the Line – Trans and Genderqueer Poetry*, Callicoon New York, Nightboat Books, 2013.
- TOWNSEND, Jamie, (dir.), *Beautiful Aliens - A Steve Abbott Reader*, New York, Nightboat Books, 2019.
- VASSILAKIS, Nico, HILL, Crag (dir.), *The Last Vispo Anthology : visual poetry 1998-2008*, Seattle, Fantagraphics Books, 2012.
- WILLIAMS, Emmett (dir.), *An Anthology of Concrete Poetry*, New York, Something Else Press Inc., 1967.
- WITTIG, Monique, « La Ligne » in *Paris-la-politique et autres histoires*, Paris, P.O.L., 1999.
- WOOLF, Virginia, *The Waves*, Londres, The Hogarth Press, 1931.

WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*, Londres, Hogarth Press, 1929.

YOUNG, La Monte, *An anthology of chance operations*, La Monte Young and Jackson Mac Low, 1963.

ZURETTI, Oliv, McNEALY Meghan (trad.), *Je transporte des explosifs on les appelle des mots- Poésie et féminismes aux États-Unis*, Paris, Cambourakis, 2019.

## **[féminismes, études queer et de genre]**

AHMED, Sara, *Living a Feminist Life, Objects, Others*, Durham, Londres, Duke University Press, 2017.

AHMED, Sara, *Queer Phenomenology – Orientations, Objects, Others*, Durham, Londres, Duke University Press, 2006.

BINNIE, Imogen, *Nevada*, New York, Topside Press, 2013.

FEDERICI, Silvia, *Caliban and the Witch - Women, The Body, and Primitive Accumulation*, , Autonomedia, 2004, Senonevero, GUAZZINI, Julie, *Camiban et la Sorcière – Femmes, corps et accumulation primitive*, Genève, Paris, Marseille, rupture, 2019.

GREEN, Eileen, BANIM, Maura (dir.), *Through the Wardrobe - Women's Relationships with Their Clothes*, Oxford, New York, Berg, coll. Dress, Body, Culture, 2001.

JAY, Karla and YOUNG, Allen (dir.), *Out of the Closets: Voices of Gay Liberation*, New York, New York University Press, 1992.

hooks, bell, *All About Love – New Visions*, s. d., William Morrow, 2018.

MALABOU, Catherine, *Changer de différence - Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, 2009.

MUÑOZ, José Esteban, WAMBERGUE, Alice (trad.), *Cruiser l'utopie, l'après et ailleurs de l'advenir queer*, Paris, Brook, 2021.

LONZI, Carla, *Sputiamo su Hegel*, Rome, Scritti di Rivolta Femminile, 1970, Les Derniers Masques (trad.), *Crachons sur Hegel – Une révolte féministe*, Paris, Eterotopia, Rhizome, 2017.

LORDE, Audre, *Sister Outsider – Essais et propos de Audre Lorde*, Mamamélis/TROIS, Genève, 2003.

ROBERTSON, Lisa, STADLER, Matthew (dir.), *REVOLUTION : A READER*, Paris, Paraguay Press & Publication Studio, 2012.

PRECIADO, Beatriz, *Testo Junky – sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, 2008.



PRECIADO, Paul B., *Un appartement sur Uranus*, Paris, Grasset, 2019.

RICH, Adrienne, *On lies, secrets and silence, selected prose - 1966-1978*, New York, Londres, W. W. Norton & Company, 1979.

SHAKUR, Assata, *Cases Rebelles* (trad.), DIENG, Ramata, KHAN-CULLORS, Patrisse (préf.), *Assata – Une autobiographie*, Nantes, Premiers Matins de Novembre, 2018.

STARHAWK, *Dreaming the Dark – Magic, Sex and Politics*, Boston, Beacon Press, 1982, MORBIC (trad.), *Rêver l'obscur - femmes, magie et politique*, Paris, Cambourakis, coll. Sorcières, 2015.

THOM, Kai Cheng, *I hope we choose love*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2019.

TODD, Zoe, « An Indigenous Feminist's Take On The Ontological Turn: 'Ontology' Is Just Another Word For Colonialism », s. d., *Journal of Historical Sociology*, Vol. 29, No. 1, March 2016.

## **[écologie / anthropologie / éthologie / histoire]**

ABRAM, David, *Becoming Animal – An Earthly Cosmology*, New York, Vintage Books, 2010.

ABRAM, David, DEMORCY, Didier, STENGERS, Isabelle (trad.), Paris, La Découverte Poche, 2021, *Comment la terre s'est tue – pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, 2008.

LEOPOLD, Aldo, *A Sand County Almanac*, Londres, Oxford University Press, 1948.

BALIBAR, Étienne, BANTIGNY, Ludivine, CHAUVEL, Louis, GRAEBER, David, PIKETTY, Thomas, ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, *Le Fond de l'air est jaune*, Paris, Seuil, 2019.

CARSON, Rachel L., *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin, 1962.

BATESON, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind*, Northvale, New Jersey, Londres, Jason Aranson inc., 1972 et 1987.

CARSON, Rachel L., *Silent Spring – Fourtieth Anniversary Edition*, Boston, New York, Mariner Books - Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2002, livre électronique, chapitre 2, « *The Obligation to Endure* ».

DESCOLA, Philippe, *Une écologie des relations*, Paris, CNRS éditions, coll. « Les Grandes Voix de la Recherche », 2019.

DESPRET, Vinciane, *Au bonheur des morts – récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, 2017.

ESSIG, Frederick, *Plant Life – A Brief History*, New York, Oxford University Press, 2015.

- FERDINAND, Malcolm, *L'Écologie décoloniale*, Paris, Seuil, 2019.
- GANDY, Matthew, Gandy, M. (2012) « Queer ecology: nature, sexuality and urban heterotopic alliances - Environment and Planning », *Society and Space*, N° 30, PIONA, Olivier (trad.), *Ecologie Queer : Nature Sexualité et Hétérotopie*, Paris, Eterotopia France / Rhizome, 2015.
- GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que l'écophilosophie ? – textes présentés par Stéphane Nadaud*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes/Imec, 2013.
- HALLÉ, Francis, *Éloge de la plante : pour une nouvelle biologie*, Paris, Le Seuil, 1999.
- HARAWAY, Donna, *The Companion Species Manifesto – Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003, HANSEN, Jérôme (trad.), *Manifeste des espèces de compagnie – Chiens, humains et autres partenaires*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. Terra Cognita, 2010.
- HOUDART, Sophie, THIERY, Olivier (dir.), *Humains et non humains – Comment Repeupler les Sciences Sociales*, Paris, La Découverte, 2011.
- KRENAK, Ailton, *Idées pour retarder la fin du monde*, Paris, Dehors, 2019, p. 30.
- KOHN, Eduardo, *How Forests Think : Towards an Anthropology Beyond the Human*, Berkeley, University of California Press, 2013.
- KOHN, Eduardo, Grégory Delaplace (trad.), *Comment pensent les forêts – vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2017.
- LANGAR, Samia, *Islam et école en France. Une enquête de terrain*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2021.
- MORIZOT, Baptiste, *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud, 2018.
- MORTON, Timothy, WAJSBROT, Cécile (trad.), *Être écologique*, Paris, éditions Zulma, coll. essais, 2021.
- NAESS, Arne, ROTHENBERG, David (trad.), *Ecology, Community and Life-Style – Outline of an Ecosophy*, Cambridge, Massachusetts, Cambridge University Press, 1989.
- NATHAN, Tobie, *La nouvelle interprétation des rêves - essai*, Paris, Odile Jacob, 2011.
- RAYNAL-ROQUES, Aline, *La Botanique redécouverte*, Paris, éditions Belin, 1994, livre électronique.
- ROSS, Kristin, *L'imaginaire de la Commune*, Paris, La Fabrique, 2015.
- ŠKOF, Lenart and BERNDTSON, Petri (dir.), *Atmospheres of Breathing*, New York, Suny Press, 2018.

SPITZER, Leo, « Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics », *Philosophy and Phenomenological Research – A Quarterly Journal*, Vol. III, n°1, Rhode Island, septembre 1942.

TETSURO, Watsuji, Augustin Berque (trad.), *Fûdo, le milieu humain*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

TODOROV, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1991.

TSING LOWENHAUPT, Anna, *The Mushroom at the End of the World - On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, New Jersey, 2015.

ZÜRCHER, Ernst, Francis Hallé (préf.), Bruno Sirven (postf.), *Les arbres, entre visible et invisible : s'étonner, comprendre, agir*, Arles, Actes sud, 2016.

## [études sur les arts]

ALFONSI, Isabelle, *Pour une esthétique de l'émancipation - Construire les lignées d'un art queer*, Paris, B42, 2019.

ATHANASSOPOULOS, Vangelis, *Quand le discours se fait geste – Regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon, Les Presses du réel, 2018.

ANDRE, Carl, FRAMPTON, Hollis, *12 Dialogues 1962-1963*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New York, New York University Press, coll. The Nova Scotia Series, 1980.

BLISTENE, Bernard, *Poésure et Peinture*, Marseille, musées de Marseille, 1998.

BUTLER, Cornelia *et al.* (dir.), *From Conceptualism to Feminism - Lucy Lippard's Number Shows 1969-74*, Londres, Afterall - Central Saint-Martins College of Art and Design, coll. Exhibition Histories, 2012.

DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, coll. champs, 1975 (1994).

GAMMEL, Irene, *Baroness Elsa – Gender, Dada, and Everyday Modernity – A Cultural Biography*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2002.

GAMMEL, Irene, ZELAZO Suzanne (dir.), *Body Sweats – The Uncensored Writings of Elsa von Freytag-Loringhoven*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2011.

HOLT, Nancy (dir.), *The Writings of Robert Smithson*, New York, New York University Press, 1979.

JOHANSSON, Kurt, *Aleksej Gastev - Proletarian Bard of the Machine Age*, Stockholm, Stockholm Studies in Russian Literature, 1983.

KOTZ, Liz, *Words to be Looked At – Language in 1960s Art*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2007.

LORENZ, Renate, *Queer Art: A Freak Theory*, Paris, B42, 2018.

PUCHNER, Martin, *Poetry of the Revolution – Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton University Press, 2006.

ROSEN, Margit (dir.), *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art : New tendencies and Bit International 1961-1973*, Karlsruhe, Cambridge (MA), Londres, ZKM et MIT Press, 2011.

## [études littéraires]

ACKER, Kathy, *Bodies of Work - Essays*, Londres, New York, Serpent's Tail, 1997.

ALFANDARY, Isabelle, BROQUA, Vincent (dir.), *Gertrude Stein et les arts*, Dijon, Les presses du réel, 2019.

BREITENBERGER, Barbara, *Aphrodite and Eros - The Development of Erotic Mythology in Early Greek Poetry and Cult*, New York, Londres, Routledge Series, 2007

CARSON, Anne, *Eros the Bittersweet: An Essay*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

FROST, Elisabeth A. *The Feminist Avant-Garde in American Poetry*, op. cit., University of Iowa Press, Iowa City, 2003. GLISSANT, Édouard, *L'Imaginaire des langues – Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard, coll. nrf, 2010.

FROST, Elisabeth A. *The Feminist Avant-Garde in American Poetry*, op. cit., University of Iowa Press, Iowa City, 2003.

GLISSANT, Édouard, *L'Imaginaire des langues – Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard, coll. nrf, 2010.

HENNING, Barbara, *Looking Up Harryette Mullen - Interviews on Sleeping with the Dictionary and Other Works*, Belladonna\*, Brooklyn, 2011.

KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Le Temps et l'espace sont morts hier – Les années 1910-1920 : Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, L'Improviste, 2006.

LANG, Abigail, *La Conversation transatlantique – Les échanges franco-américaines en poésie depuis 1968*, Dijon, Les Presses du réel, 2020.

HEJINIAN, Lyn et BATTEN, Warren (dir.), *A guide to Poetics Journal – Writing in the Expanded Field 1982-1998*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2013.

PERLOFF, Marjorie, *The Poetics of Indeterminacy – Rimbaud to Cage*, New Jersey, Princeton University Press, 1981.

SPICER, Jack, GIZZI, Peter, *The House the Jack Built – The Collected Lectures of Jack Spicer*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1998.

WITTIG, Monique, *Chantier littéraire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon et éditions ixé, 2010.

## [philosophie]

BERARDI, Franco, *Breathing – Chaos and Poetry*, South Pasadena, Semiotext(e) Intervention Series, 2018.

BERARDI, Franco, *AND - Phenomenology of the end – Cognition and sensibility in the transition from conjunctive to connective mode of social communication*, Helsinki, Aalto University publication series Doctoral Dissertations 139, 2014.

CANETTI, Elias, STEWART, Carol (trad.), *Crowds and Power*, New York, Continuum, 1962.

DASTON, Lorraine, GALLISTON, Peter, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007.

DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, éditions de minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, éditions de Minuit, 1993.

GANGUILHEM, Georges, *La Connaissance de la vie*, Librairie Hachette, Paris, 1952.

GRIFFERO, Toni, De Sanctis, Sarah (trad.), *Quasi-Things - The Paradigm of Atmospheres*, Albany, coll. SUNY series in Contemporary Italian Philosophy, New York, State University of New York, 2013.

MALABOU, Catherine, *Changer de différence - Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, 2009.

MARCUSE, Herbert, *Eros and Civilisation - A Philosophical Inquiry into Freud*, Routledge & Kegan Paul Ltd, Londres, 1956, Routledge, Oxon, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Bibliothèque des idées, Paris, 1964.

MONOD, Jacques, *Le Hasard et la Nécessité : Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Seuil, 1973.

SOURIAU, Étienne, *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943 - Paris, Presses Universitaires de France, coll. Métaphysiques, 2009.

WEIL, Simone, *La condition ouvrière*, Paris, Gallimard, coll. « Espoir », 1951, coll. « Folio », 2002.

## [pédagogie]

DARDER, Antonia, *Reinventing Paolo Freire – A Pedagogy of Love*, New York, Abingdon, Routledge, 2017.

FREIRE, Paolo, BERGMAN RAMOS, Myra (trad.), *Pedagogy of the Oppressed – 30<sup>th</sup> Anniversary Edition*, Londres, New York, Bloomsbury Academic, 2000.

FREIRE, Paolo, BERGMAN RAMOS, Myra (trad.), *Pedagogy of Hope*, Londres, New York, Bloomsbury Academic, 2014.

GAROIAN, Charles, P., *The Prosthetic Pedagogy of Art - Embodied Research and Practice*, New York, State University of New York Press, 2013.

hooks, bell, *Teaching to Transgress – Education as the Practice of Freedom*, New York, Routledge, 1994.

## [études sur l'écriture et ses médiums]

CHARTIER, Roger, *L'ordre des livres* (tr. Lydia G. Cochrane, *The Order of Books – Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*), Stanford, Stanford University Press, 1992.

EISENSTEIN, Elizabeth L., *The Printing Press as an Agent of Change – Communications and cultural transformations in Early-Modern Europe, Volumes I and II*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, 2005

EISENSTEIN, Elizabeth L., *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 2013

BARNET, Belinda, *Memory Machines – The Evolution of Hypertext*, London, New York, Anthem Press, Delhi, 2013.

BEAULIEU, Derek, *Seen of the Crime : Essays on Conceptual Writing*, ubu editions, 2012.

BLIVEN Jr., Bruce, *The Wonderful Writing Machine*, New York, Random House, 1954.

BOBILLOT, Jean-Pierre, *Trois essais sur la poésie littéraire – de Rimbaud à Denis Roche d'Apollinaire à Bernard Heidsieck*, Romainville, Al Dante / &, 2003.

BOBILLOT, Jean-Pierre, *Quand écrire, c'est crier : De la poésie sonore à la médiopoétique & autres nouvelles du front*, St-Quentin-de-Caplong, Atelier de l'Agneau, coll. quefaisonsnous, 2016.

BOLTER, J., David, GRUSIN, Richard, *Remediation Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1999.

- FLUSSER, Vilém, ROTH, Nancy Ann (trad.), *Does Writing have a Future?*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, coll. Electronic Mediations, 2011.
- GITELMAN, Lisa (dir.), *New Media, 1740-1915*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, coll. Media in Transition, 2003.
- GITELMAN, Lisa, *Paper Knowledge – Towards a Media History of Documents*, Durham, Londres, Duke University Press, coll. Sign, Storage, Transmission, 2014.
- GITELMAN, Lisa, *Always Already New – Media History and the Data of Culture*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2006.
- GITELMAN, Lisa, *Scripts, Grooves, and Writing Machines - Representing Technology in the Edison Era*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- GOODY, Jack, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, BAZIN, Jean, BENZA, Alban (trads.), *La raison graphique – la domestication de la pensée sauvage*, Paris, éditions de minuit, 1979.
- HAYLES N. Katherine, *How we Think – Digital Media and Contemporary Technogenesis*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 2012.
- HAYLES N. Katherine, *How we Became Posthuman – Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.
- HANNA, Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, coll. Forbidden Beach, 2010.
- HEIM, Michael, *Electric Language – A Philosophical Study of Word Processing*, New Haven, Yale University Press, 1987.
- HERRENSCHMIDT, Clarisse, *Les trois écritures : Langues, Nombres, Codes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 2007.
- KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Machines à écrire – Littérature et technologies du XIXe au XXIe siècle*, ELLUG Université Stendhal Grenoble, coll. Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques, Grenoble, 2010.
- LANDOW, George, P., *Hypertext 3.0 – Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1992, 1997, 2006.
- NAGLE, Angela, *Kill All Normies - The online culture wars from Tumblr and 4chan to the Alt-Right and Trump*, Alresford, zero books, 2017.
- NICKELS, Joel, *The Poetry of the Possible – Spontaneity, Modernism, and the Multitude*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.
- NYCE, James, M., KAHN, Paul, *From Memex to Hypertext – Vanevar Bush and the Mind's Machine*, Providence, Brown University, 1991.

QUINTYN, Olivier, *Dispositifs/Dislocations*, Romainville, Paris, Al Dante / Questions théoriques, coll. Forbidden Beach, 2007.

SIEGERT, Bernhard, *Relays – Literature as an Epoch of the Postal System*, Stanford, Stanford University Press, coll. Writing Science, 1999.

TIDENBERG, Katrin, HENDRY, Natalie Ann, ABIDIN, Crystal, *tumblr*, Polity Press, Cambridge (UK), Medford (USA), édition du Kindle, 2021.

TUCKLE, Sherry (dir.), *Evocative Objects – things we think with*, The MIT Press, 2007.

WALL-ROMANA, Christopher, *Cinemoetry - Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York, Fordham University Press, 2013.

## **[histoire, philosophie et théorie des media]**

BARBROOK, Richard, CAMERON, Andy, *The Internet Revolution - From Dot-com capitalism to Cybernetic Communism*, Network Notebooks, 2015.

BRIDLE, James, *New Dark Age: Technology and the End of the Future*, New York, Verso Books, 2018.

BRIDLE, James, *Ways of Being*, Londres, Penguin Books, 2022.

BLUM, Andrew, *Tubes. A Journey to the Center of the Internet*, HarperCollins, 2012.

BUXTON, William J., CHENEY, Michael R., HEYER, Paul (sous la dir.), *Harold Innis 's History of Communication – Paper and Printing - Antiquity to Early Modernity*, Rowman & Littlefield, coll. Critical Media Studies : Institutions, Politics, and Culture, 2015.

CAFFENTZIS, George, *Letters of Blood and Fire – Work, Machines and the Crisis of Capitalism*, Oakland, PM Press, coll. Common Notions, 2013.

CASILI, Antonio, CARDON, Dominique, *Qu'est-ce que le digital labor ?*, Paris, Éditions de l'INA, 2015.

CEDERSTROM, Carl, FLEMING, Peter, *Dead Man Working*, Winchester, Washington, John Hunt Publishing, Zero Books, 2010.

CITTON, Yves, LECHNER, Marie, MASURE, Anthony, *Angles mort du numérique ubiquitaire – un glossaire critique et amoureux*, Saint-Denis, Dijon, EUR ArTeC/Les presses du réel, coll. Grande Collectio, ArTeC, 2023.

CITTON, Yves (dir.), *L'Économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014.

CITTON, Yves, *Médiarchie*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.



- CITTON, Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. La couleur des idées, 2014.
- DOUEIHI, Milad, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Seuil, 2011.
- DOUEIHI, Milad, *Qu'est-ce que le numérique*, Paris, éditions Hermann, coll. cultures numériques, 2014.
- PETERS, John, D., *The Marvellous Clouds - Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 2015.
- FLIPO, Fabrice, DOBRÉ, Michelle, MICHOT, Marion, *La Face cachée du numérique – l'impact environnemental des nouvelles technologies*, éditions de l'échappée, Montreuil, 2013.
- FUCHS, Christian, *Digital Demagogue: Authoritarian Capitalism in the Age of Trump and Twitter*, Londres, Pluto Press, 2018.
- FULLER, Matthew, *Behind The Blip – Essays on the Culture of Software*, Autonomedia, 2003.
- FULLER, Matthew, (dir.), *Software studies \ a lexicon*, The MIT Press, coll. Leonardo, 2008.
- GALLOWAY, Alexander R., *The Interface Effect*, Polity Press, Cambridge, 2012.
- GERE, Charlie, *Digital Culture*, Londres, Reaktion Books, Limited, 2002.
- HARAWAY, Donna , *Simians, Cyborgs, and Women, The reinvention of nature*, Routledge NY, 1991.
- HARAWAY, Donna, *When Species Meet*, Minnesota University Press, coll. « Posthumanities », 2007.
- KITTLER, Friedrich A., Michael Metteer et Chris Cullens (trad.), *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford, Stanford University Press, 1990.
- KITTLER, Friedrich A., John Johnston (dir.), *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, Brinkman & Bose, 1986.
- KITTLER, Friedrich A., *Literature media information systems - essays*, s.d., OPA Publishers, coll. Critical Voices in Art, Theory and Culture, 1997.
- KITTLER, Friedrich A., GUEZ, Emmanuel, VARGOZ, Frédérique (dir., trad.), *Mode protégé*, Paris, Les Presses du réel, coll. la Petite collection h2h, 2015.
- JOHNSON, Steven, *Interface Culture - How technology Transforms the Way we Create & Communicate*, Basic Books, 1997.
- LOVINK, Geert, *Extinction Internet – Our Inconvenient Truth Moment*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2022.
- LOVINK, Geert, RASCH, Miriam (sous la dir.), *Unlike Us Reader – Social Media and their Alternatives*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2013.

- LOVINK, Geert, *Networks without a Cause – A critique of Social media*, Polity press, 2011.
- MANOVICH, Lev, *Tekstura - Russian Essays on Visual Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- MANOVICH, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2001.
- McLUHAN, Marshal, FIORE, Quentin (design graphique), *The Medium is the Massage – An Inventory of Effects*, Corte Madera, Gingko Press, 2001.
- McLUHAN, Marshall, Michel A. Moos (sous la dir.), *Media Research – technology, art, communication – essays*, s.d., OPA Publishers, coll. Critical Voices in Art, Theory and Culture, 1997.
- McLUHAN, Marshall, PARÉ, Jean (trad.), *Pour comprendre les média – Les prolongements technologiques de l’homme*, Montréal, Paris, Éditions Mame/Seuil, 1964.
- McLUHAN, Marshall, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto, Toronto University Press, 1962, PARÉ, Jean (trad.), *La Galaxie Gutenberg face à l’ère électronique – les civilisations de l’âge oral à l’imprimerie*, Paris, MAME, H.M.H., 1967.
- MITCHELL, W.J.T., HANSEN, Mark B.N., *Critical Terms for Media Studies*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.
- MOORE, Martin, TAMBINI, Damian (dir.), *Digital Dominance -The Power of Google, Amazon, Facebook, and Apple*, New York, Oxford University Press, 2018.
- SPILLER, Niel, *CyberReader – Critical Writings for the Digital Era*, Londres, Phaidon Press Limited, 2002.
- NELSON, Ted, *Computer Lib / Dream Machines*, San Francisco, publication indépendante, 1974.
- RYAN, Marie-Laure, EMERSON, Lori, ROBERTSON, Benjamin J., Baltimore, *The John Hopkins Guide to Digital Media*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2014
- STIEGLER, Bernard, *Digital Studies. Organologie des savoirs et technologies de la connaissance*, Paris, Éditions Fyp/Iri, coll. « Nouveau Monde Industriel », 2014.
- STIEGLER, Bernard, *La Société automatique 1 - L’avenir du travail*, Paris, Fayard, 2015.
- TURNER, Fred, *From Counterculture to Cyberculture - Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.
- ULLMAN, Ellen, *Close to the Machine. Technophilia and its Discontents*, Londres, Pushkin Press, 1997.
- VEALE, Tony, COOK, Mike Cook, *Twitterbots - Making Machines that Make Meaning*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, Cambridge, London, England, 2018.
- ZIELINSKY, Siegfried, CUSTANCE, Gloria (trad.), *Deep Time of the Media – Toward an Archeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2006.

## [dictionnaires]

Le GRAND ROBERT de la Langue Française, version électronique en ligne, 2023.

Trésor de la Langue Française : <https://www.cnrtl.fr/>

WordReference : <https://www.wordreference.com>

AQUIEN, Michèle, MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poésie*, Paris, Librairie Générale Française, coll. La Pochothèque, Le livre de poche, 1999.

BABINIOTIS, Georgios, *Ετυμολογικό Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας - Ιστορία των Λέξεων με σχόλια και ένθετους πίνακες*, Athènes, Κέντρο Λεξικολογίας, 2009.

BABINIOTIS, Georgios, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας – Ερμηνευτικόμ Ορθογραφικό, Ετυμολογικό*, Athènes, Κέντρο Λεξικολογίας, 2012.

BLOUNT, Thomas, *Glossographia Anglicana Nova : Or, a Dictionary, Interpreting Such Hard Words of Whatever Language, As Are at Present Used in the English Tongue, with Their Etymologies, Definition, &C. Also The Terms of Divinity, Lew, Physick, Mathematicks, History, Agriculture, Logick, Metaphysicks, Grammar, Poetry, Musick, Heraldry, Architecture, Painting, War, and all other Arts and Sciences are herein explain'd, from the best Modern Aurthors*, London, Brown and Goodwin, 1707.

BOISACQ Émile, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque étudiée dans ses rapports avec les autres langues indo-européennes*, Heidelberg – Paris, 1916.

CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque - l'Histoire des mots*, éd. Klincksieck, 1999.

GRANDSAIGNES d'HAUTERIVES, R., *Dictionnaire des Racines des Langues Europeennes (grec, latin, ancien français, espagnol, italien, anglais, allemand)*, Paris, Librairie Larousse, 1949.

LIDDELL, Henry G., SCOTT, Robert, *A Greek-English Lexicon, entièrement revu et augmenté par Sir Henry Stuart Jones et Roderick McKenzie*, Oxford, Clarendon Press, 1940.

# Table des matières

INTRODUCTION.....	7
PARTIE I :BRANCHAGE : [TRANS*LANGUES] .....	27
CHAPITRE 1 : [RANGER ?].....	29
CHAPITRE 2 : [SENS/SON].....	33
CHAPITRE 3 : [LANGUE, LUNG] .....	37
CHAPITRE 4 : [COSMOSENSATION] .....	41
CHAPITRE 5 : [REVES] .....	47
CHAPITRE 6 : [GLISSANT].....	51
CHAPITRE 7 : [STEIN VEUT DIRE « PIERRE »] .....	57
CHAPITRE 8 : [ASSORTIR ET DÉRANGER].....	63
CHAPITRE 9 : [GECORPORELLEMENT] .....	71
CHAPITRE 10 : [HYPOTHESES, PLURAL, FOR TRANSLINGUALS] .....	73
CHAPITRE 11 : [CORPORELLEMENT TOUT COURT (RECIT A LA PREMIERE PERSONNE SUR LA PLACE PUBLIQUE)].....	105
PARTIE II : [BRANCHAGE : SURROUNDED POETRY].....	113
CHAPITRE 1 [CONTOURS, ENTOURAGES, LIMITES] .....	115
CHAPITRE 2 [DANSES, GALETS, TRAVAIL, CLAVIERS].....	121
CHAPITRE 3 [DISTRACCIONS, ECRITURES, DISTRIBUTIONS].....	141
CHAPITRE 4 [TRAINS, SPOOKS, WORDS AND FERTILIZERS] .....	149
CHAPITRE 5 [ÉCRIRE AU MILIEU] .....	157
CHAPITRE 6 [EARNEST BEING – A POEM] .....	165
CHAPITRE 7 [LECTURES ASSISTEES].....	167
CHAPITRE 8 [DOGS DO – LECTURE ASSISTEE] .....	169
CHAPITRE 9 [DANS LE POIL DU SENS – LECTURE ASSISTEE] .....	181
CHAPITRE 10 [WE TALK EVERYDAY (FOR ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ)*- INSTALLER] .....	185
PARTIE III : [BRANCHAGE : PRATIQUES DU « ET »] .....	189
CHAPITRE 1 [PLAIN TEXT] .....	195
CHAPITRE 2 [AMOUR ET FEMINISME ET ECRITURE] .....	201
CHAPITRE 3 [ÉCRIRE ET ECRIRE ET ECRIRE] .....	209
CHAPITRE 4 [TU] .....	215
CHAPITRE 5 [AND ET END].....	223
CHAPITRE 6 [ET].....	225
CHAPITRE 7 [PRATIQUES DU « ET » : UNE EXPERIENCE SIMPLE] .....	231
CHAPITRE 8 [CONFERRANCES].....	239
CHAPITRE 9 [AIR, AMOUR, CHANT OU POUR UNE ECRITURE DECOLONIALE] .....	247
CONCLUSION .....	263
BIBLIOGRAPHIE .....	279
[poésie, écritures expérimentales].....	279
[féminismes, études queer et de genre] .....	283
[écologie / anthropologie / éthologie / histoire] .....	284
[études sur les arts] .....	286
[études littéraires] .....	287
[philosophie].....	288
[pédagogie] .....	289
[études sur l'écriture et ses médiums].....	289
[histoire, philosophie et théorie des media] .....	291
[dictionnaires].....	294
TABLE DES MATIERES.....	295