

LE BLUES DU CROCODILE

Le blues du crocodile

Colin Raynal

*Comprends-tu le chant d'espoir du loup qui meurt d'amour ?
Les pleurs des chats sauvages au petit jour ?
Entends-tu chanter les esprits de la montagne ?
Peux-tu peindre en mille couleurs l'air du vent ?*

Prince Ali, 2013

Table des matières

PROLOGUE, 9

Bestiaire à corps et à cri, 9

Un exercice de cryptozoologie ?, 11

LE CROCODILE QUE DONC JE SUIS, 15

C comme crocodile, 15

La posture du crocodile, 17

Le devenir-crocodile, 22

La bête et le souverain, 25

LE SUICIDE AUX CROCODILES, 31

Femme en péril à crocodile-world, 31

Reenactment fatal médiatique, 32

Infimes infamies, 34

Le repas du condamné, 37

LE CROCODILE DE LA VOLGA, 45

Cerveau reptilien et comptine enfantine, 45

Répliques et films, 47

Kitsch totalitaire, 49

Le silence du crocodile, 50

CROCODILE FURY, 57

Invraisemblable vraisemblance, 57

LES LARMES DE JEAN-YVES JOUANNAIS, 63

L'Encyclopédie des guerres, 63

Les larmes de Jean-Yves Jouannais, 75

Nina Simone – Feelings (Montreux Jazz Festival 1976), 76

Jean Rouch – Les Maîtres fous (1955), 81

EPILOGUE, 89

Le chaman ventriloque, 89

BIBLIOGRAPHIE, 95

FILMOGRAPHIE, 100

AUTRES REFERENCES, 101

EXPOSE DE SOUTENANCE, 101

REMERCIEMENTS, 103



Francisco de Goya y Lucientes, *Los caprichos*, No. 43, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1799
Eau-forte, aquarelle, pointe sèche et burin, 21,5 x 15 cm, Museo del Prado

PROLOGUE

Ce master au CCC constitue pour moi l'occasion de mener une recherche inédite en tentant de mêler mon parcours en école d'art avec des compétences développées dans mes formations précédentes en histoire de l'art, en sciences sociales, et en analyse de films. Le CCC m'a permis de faire une passerelle entre mes connaissances académiques et le développement de ma pratique artistique, tout en donnant à l'ensemble une direction plus critique, libre et engagée.

Bestiaire à corps et à cri

Progressivement, cette recherche s'est inscrite dans le sillage des *animal studies*, nouveau champ de recherche transdisciplinaire qui lie la question animale à une réflexion politique. Au fil de mes pérégrinations, j'ai aussi puisé dans les *media studies*, les *cultural studies*, les *post-colonial studies* et la philosophie.

De nombreux matériaux textuels, visuels et sonores viennent nourrir cette recherche. Des vidéos d'archive, des anecdotes personnelles, des faits divers ou des passages de romans peuvent servir d'objet d'analyse et de base de réflexion. Tout au long de mon parcours, j'ai constitué une collection de divers éléments qui m'interpellent, que j'ai réunis ici sous le sceau de la figure du crocodile. Dans un deuxième temps, j'ai sélectionné quelques uns de ces éléments parmi les plus marquants pour proposer des études de cas plus abouties. Les questions de montage et de narration sont centrales pour mes recherches, et je procède volontiers par collage et par coupes franches dans les agencements que je crée. Cette recherche ouverte porte également sur des questions de mise en scène et de performativité. Dans l'ensemble, j'essaie de lier réflexion éthique et esthétique.

Plutôt que de se présenter comme un texte continu et bien articulé, ce travail de master constitue une compilation de différents fragments, un patchwork de micro-analyses, une constellation de pistes de réflexion qui témoignent d'une recherche ouverte et éclatée. Dans cette optique, chaque chapitre possède une certaine autonomie vis-à-vis de l'ensemble. Il se dessine entre les lignes de ce curieux bestiaire les contours encore imprécis d'une posture personnelle que j'espère critique.

La figure du crocodile, tour à tour symbole du colonialisme, du patriarcat, de l'esprit guerrier ou du capitalisme, est utilisée ici comme point d'entrée pour questionner des rapports de pouvoir et démontrer l'ambiguïté de certaines représentations. Dans un second temps, je tente de

détourner le sens de cette figure du crocodile pour en faire un devenir écosophique¹ et critique qui implique une série de postures tactiques qui varient selon l'environnement dans lequel il prend place.

Le son occupe également une place importante dans cette recherche, tout comme dans ma pratique artistique en général, notamment pour son immatérialité et sa capacité à franchir les barrières, à toucher à distance.² Ici, le blues symbolise cette ritournelle existentielle d'un devenir-crocodile minoritaire.

En français, on désigne le cri du crocodile comme un vagissement ou une lamentation. Alors que les bêtes sont d'ordinaire réduites au silence, cette recherche vise à donner à entendre le blues du crocodile comme un cri de ralliement. De même que les compétences développées dans ma pratique performative viennent nourrir cette recherche, les résultats de la recherche et ses modes de présentation donnent matière à des dispositifs performatifs.³ La collection de crocodiles métaphoriques constituée au fil du temps sert tout autant d'objet d'analyse qu'elle devient la source d'un récit oral fragmentaire prétexte à diverses performances qui déjouent les codes de la conférence tout en donnant forme à ce devenir écosophique singulier.⁴

1 Le terme écosophique est à comprendre ici dans une perspective écologique non seulement environnementale, mais aussi mentale et sociale, telle que définie par Félix Guattari (*Les trois écologies*, Editions Galilée, Paris 1989).

2 « Immatériel, il franchit toutes les barrières. Le son ignore la peau, ne sait pas ce que c'est qu'une limite : il n'est ni interne, ni externe. Illimitant, il est inlocalisable. Il ne peut être touché : il est l'insaisissable. L'audition n'est pas comme la vision. Ce qui est vu peut être aboli par les paupières, peut être arrêté par la cloison ou la tenture, peut être rendu aussitôt inaccessible par la muraille. Ce qui est entendu ne connaît ni paupières, ni cloisons, ni tentures, ni murailles. Indélimitable, nul ne peut s'en protéger. Il n'y a pas de point de vue sonore. » Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Gallimard, Paris 1997, p. 107.

3 « Par sa puissance de réexposition, tout dispositif possède une dimension réflexive, projective et critique. Lire un dispositif, le faire fonctionner, c'est mettre en crise certaines manières de représenter, de décrire, d'inscrire, bref, certaines potentialités cognitives qui sont les nôtres et que nous retrouvons en lui sous une nouvelle forme de disponibilité. » Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Questions Théoriques, Paris 2010, p. 19. Ou encore : « La création d'un dispositif est une action politique, dans la mesure où elle manifeste ce qui demeure couramment invisible dans « l'ordre des choses » – banalisé, au sens policier du terme –, ce, donc, par quoi cet ordre tient. » *Ibid.*, p. 20.

4 En cela, le projet n'est pas si éloigné de *L'Encyclopédie des guerres* de Jean-Yves Jouannais, vaste récit spéculatif qui se réécrit tous les mois sous forme d'un cycle de conférences au Centre Pompidou depuis 2008.

Un exercice de cryptozoologie ?

L'attitude que j'ai adoptée pour cette recherche se rapproche de celle d'un cryptozoologue qui se lance dans la quête utopique d'un crocodile écosophique.

La cryptozoologie est une discipline marginale difficile à délimiter, qui se définit comme l'étude des animaux cachés⁵. Elle regroupe les différentes pratiques des chasseurs de licornes, guetteurs du monstre du Loch Ness et autres traqueurs du Bigfoot⁶. Tout l'enjeu du travail du cryptozoologue se résume à trouver les traces qui apporteront la preuve irréfutable de l'existence d'un animal jusqu'alors ignoré par le monde scientifique. Mais lorsqu'un cryptozoologue parvient à prouver l'existence d'une créature inconnue, il l'évince du même coup du champ de sa discipline pour la faire rentrer dans celui mieux établi de la zoologie. Ainsi le cryptozoologue est-il destiné à une quête sans fin qui ira enrichir d'autres savoirs.

Plusieurs éléments m'interpellent et me fascinent dans la figure du cryptozoologue : le côté marginal, bancal et inédit de son entreprise ; le désir de découvrir quelque chose de caché, de regarder différemment la réalité ; l'élaboration de ses propres méthodologies ; l'idée que la recherche se mêle à une quête personnelle, à l'œuvre d'une vie ; la tournure absurde du projet, à la fois humble et ambitieux. Aussi ai-je gardé l'image du cryptozoologue dans un coin de ma tête, comme une figure tutélaire, tout au long de mes aventures sur la piste d'un monstre qui mènerait vers une vie meilleure.

Une autre figure marquante pour cette recherche est celle du rappeur, qui, tel un troubadour contemporain, s'approprie des *samples* de la musique *mainstream* pour créer des *beats* qui servent de toile de fond à une prise de parole rimée, rythmée, critique et engagée, à la subjectivité affirmée.⁷

Ainsi, les données collectées au fil de cet exercice de cryptozoologie viennent s'inscrire dans un curieux herbier, un bestiaire multiforme qui sert de base à des lectures performées, à des improvisations orales, à des chansons à texte, à des cris étouffés, et à d'autres formes de pratiques narratives ou disruptives, qui constituent en quelque sorte les résultats de la recherche.

5 J'ai découvert la cryptozoologie au cours d'un séminaire Pool CH avec Marie Voignier intitulé « Le monstre du Lochness, une licorne et le Yéti sont dans un ascenseur... », organisé par le Work Master de la HEAD du 26 au 28 octobre 2014.

6 L'un de ses représentants les plus connus de la cryptozoologie est Bernard Heuvelmans (1916-2001), avec les quatre tomes de son ouvrage *Sur la piste des bêtes ignorées* (1955-1970), et dont les archives sont conservées au Musée de zoologie de Lausanne.

7 Sur le sujet, voir Julien Barret, *Le rap ou l'artisanat de la rime*, L'harmattan, Paris 2006.



Miguel Gomes, *Tabu*, 2012 (captures d'écran)



LE CROCODILE QUE DONC JE SUIS

Nous ne nous sentons pas hors de notre époque, au contraire nous ne cessons de passer avec elle des compromis honteux. Ce sentiment de honte est un des plus puissants motifs de la philosophie. Nous ne sommes pas responsable des victimes, mais devant les victimes. Et il n'y a pas d'autre moyen que de faire l'animal (grogner, fouir, ricaner, se convulser) pour échapper à l'ignoble : la pensée même est parfois plus proche d'un animal qui meurt que d'un homme vivant, même démocrate.⁸

Gilles Deleuze et Félix Guattari

Dans le sillage de Gilles Deleuze et Félix Guattari, ce chapitre vise à redessiner les contours du territoire du crocodile. Je m'appuie également sur la critique de la zoopolitique actuelle telle qu'esquissée par Jacques Derrida et les *animal studies* pour tenter de renverser la représentation du crocodile comme figure de pouvoir en élaborant un devenir écologique multiple. Le devenir-crocodile implique une écologie attentionnelle qui porte sur des gestes simples, avec un nombre limité d'éléments, dans une économie de moyens et en rapport avec l'environnement donné. Le parti-pris du crocodile implique une série de postures comme la dérive, l'observation flottante, le camouflage, la disruption, la prédation, et la collaboration, qui sont autant de tactiques à appliquer dans le champ de la recherche artistique.

C comme crocodile

La pensée de Gilles Deleuze est peuplée de réflexions sur la question animale. Ce n'est donc pas un hasard si le philosophe débute son *Abécédaire* par la lettre « A comme animal », qui constitue l'occasion d'évoquer quelques points centraux de sa conception de l'animal, et qu'il s'agira ici d'analyser en regard des enjeux propres au crocodile.

L'Abécédaire fait l'objet d'une mise en scène faussement négligée. Confortablement installé dans son fauteuil, une cigarette à la main, Deleuze est questionné par son ancienne élève et amie Claire Parnet (que l'on aperçoit parfois grâce à un jeu de miroir). Les huit heures de vidéo témoignent de la vivacité d'esprit et des compétences pédagogiques de Deleuze, qui fourmille d'idées, suit ses intuitions, improvise, saute du coq à l'âne, et finit par retomber sur ses pattes. Seule la limite imposée par les bobines de 20 minutes viennent interrompre momentanément le flux de parole, et permettent de recentrer le dialogue. Dans cette première partie, le philosophe prend un malin plaisir à répudier les chiens et les chats pour mieux clamer son amour pour les poux, les tiques et

⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Editions de Minuit, Paris 1991, p. 109.

autres parasites. Sa haine pour les animaux domestiques n'a d'égal que sa fascination pour les « bêtes » et leurs mondes spécifiques : *la première chose qui me frappe, je crois, c'est le fait que tout animal a un monde. Un monde animal, c'est quoi ? C'est parfois extraordinairement restreint, et c'est ça qui m'émeut. Les animaux, ils réagissent finalement à très peu de choses, et à toutes sortes de choses.*⁹

L'auteur prend alors l'exemple de la tique, qui, dans l'immense complexité de la nature, réagit à trois excitants seulement, suffisants pour constituer un monde. Pour autant, le monde limité de la tique n'est pas perçu négativement. Au contraire, Deleuze propose un rapprochement entre l'animal et l'art à travers son concept de territoire : *ce qui me fascine complètement c'est les affaires de territoires. Et avec Félix [Guattari] on a fait vraiment un concept, presque un concept philosophique avec l'idée de territoire. Les animaux à territoire c'est prodigieux, parce que constituer un territoire pour moi c'est presque la naissance de l'art. [...] Couleur, chant, posture : c'est les trois déterminations de l'art.*

Selon lui, le marquage du territoire fait intervenir trois types d'éléments décisifs pour l'animal comme dans l'art : une série de couleurs, une série de chants et une série de postures ou de lignes. Celles-ci marquent la limite entre le monde de l'animal à territoire et le monde extérieur, ce qui n'empêche pas les passages de l'un à l'autre, bien au contraire : *il n'y a pas de territoire sans un vecteur de sortie de territoire ; il n'y a pas de sortie du territoire – c'est-à-dire de déterritorialisation – sans en même temps un effort pour se reterritorialiser ailleurs, sur autre chose. Alors tout ça, ça joue chez les animaux : c'est ça qui me fascine.*

Avec leurs séries de couleurs, de chants et de postures, les animaux développent une forme de langage particulier : *ce qui me fascine en gros, c'est tout le domaine des signes. Les animaux émettent des signes, ils ne cessent pas d'émettre des signes. Ils produisent des signes – c'est-à-dire au double sens de : ils réagissent à des signes [...]; et ils laissent des signes, ils produisent des signes.*

La conception des animaux comme producteurs de signes renvoie d'emblée au domaine de la représentation. Loin de se contenter de survivre, l'animal marque son territoire, parade, crie ou chasse selon des tactiques spécifiques, qui constituent en quelque sorte sa signature.

Mais ce qui caractérise aussi l'animal, c'est un état d'alerte permanent : *si on me disait qu'est-ce que c'est pour vous qu'un animal, je répondrais c'est*

9 Cette citation ainsi que les suivantes sont issues de ma propre retranscription de Gilles Deleuze, « A comme animal », in *L'abécédaire*, entretien filmé avec Claire Parnet, produit et réalisé par Pierre-André Boutang, tourné en 1988 et montré pour la première fois à la télévision en 1996.

l'être aux aguets. C'est un être fondamentalement aux aguets. - Comme l'écrivain ? - l'écrivain, oui, il est aux aguets ; le philosophe, il est aux aguets. Évidemment on est aux aguets.

Ainsi, l'artiste-animal ne se tient pas reclus dans sa tour d'ivoire, mais reste attentif à son environnement, toujours prêt à réagir, dans un état d'intranquillité permanent. Deleuze poursuit alors sa réflexion sur la condition d'écrivain : *si l'écrivain c'est bien celui qui pousse le langage jusqu'à une limite, limite qui sépare le langage de l'animalité, qui sépare le langage du cri, qui sépare le langage du chant, à ce moment là il faut dire oui, l'écrivain est responsable devant les animaux qui meurent. Et être responsable des animaux qui meurent, c'est-à-dire répondre des animaux qui meurent.*

En cela, l'écrivain écrirait « à la place » des minorités comme les analphabètes, les idiots, et les bêtes. *Ecrire c'est forcément pousser le langage - et pousser la syntaxe, puisque le langage c'est la syntaxe – jusqu'à une certaine limite, limite que l'on peut exprimer de plusieurs manières. C'est aussi bien la limite qui sépare le langage du silence, que la limite qui sépare le langage de la musique, que la limite qui sépare le langage de quelque chose qui serait quoi, disons le piaulement, le piaulement douloureux.* D'où l'exemple de l'œuvre de Kafka, avec le cri désarticulé de Gregor dans *La Métamorphose* ou le chant imperceptible dans *Joséphine cantatrice du peuple des souris*, qui illustrent ce piaulement douloureux à la limite du langage et du cri bestial.

La posture du crocodile

Plus que de proposer une lecture critique de la figure du crocodile en tant que symbole de pouvoir dominant, il s'agit d'en détourner l'usage pour en faire une posture inédite, une tactique de survie pour une recherche par les moyens de l'art. De même, le choix du crocodile a priori absurde relève en réalité d'une volonté de porter l'attention sur un hors-champ exotique qui décentre le regard, non sans un certain humour. Par les couleurs, les chants et les postures qu'il fait rentrer en jeu, le crocodile propose un art vivant proche du performatif¹⁰. Parmi les tac-

10 De leur côté, Deleuze et Guattari donnent l'exemple de la parade amoureuse de l'oiseau des forêts pluvieuses d'Australie pour évoquer l'animal-artiste : « le *scenopoietes dentirostris*, oiseau des forêts pluvieuses d'Australie, fait tomber de l'arbre les feuilles qu'il a coupées chaque matin, les retourne pour que leur face interne plus pâle contraste avec la terre, se construit ainsi une scène comme un ready-made, et chante juste au-dessus, sur une liane ou un rameau, d'un chant complexe composé de ses propres notes et de celles d'autres oiseaux qu'il imite dans les intervalles, tout en dégageant la racine jaune des plumes sous son bec : c'est un artiste complet. Ce ne sont pas les synesthésies en pleine chair, ce sont ces blocs de sensations dans le territoire, couleurs, postures et sons, qui esquissent une œuvre d'art totale. Ces blocs sonores sont des ritournelles ; mais il y a aussi des ritournelles posturales et de couleurs ; et des postures et des couleurs s'introduisent toujours dans les ritour-

tiques qu'il met en place, on trouve la dérive, l'observation flottante, la disruption, la prédation, la collaboration et la parade.

En français, on utilise les termes *vagissement* ou *lamentation* pour désigner le cri du crocodile. Étant donné les disparités Nord-Sud et le rôle assigné aux animaux dans le monde actuel, le cri du crocodile ne peut prendre la forme que d'une plainte. Ce *blues* se situe dans la lignée du pialement douloureux évoqué par Deleuze. Pour autant, contrairement au cri bien connu du loup qui hurle à la lune, le crocodile ne donne que rarement à entendre son précieux cri mélancolique. Un des enjeux de cette recherche consiste ainsi à faire entendre son timbre particulier jusqu'alors laissé hors de portée.¹¹

De par son caractère amphibie, le territoire du crocodile est difficile à cerner. En effet, bien qu'il passe la plupart de son temps dans l'eau, le crocodile pond et chasse sur le rivage. Animal à sang-froid, le crocodile doit sans cesse réguler sa température corporelle en jonglant entre bain de soleil et plongée rafraîchissante¹². Son territoire est celui du rivage, de l'entre-deux, de la limite, et révèle l'ambiguïté attribuée à l'animal.

Il est également important de rappeler cet être-aux-aguets dans le cas du crocodile, qui, contrairement aux apparences, ne somnole pas dans le lit de la rivière, mais se tient prêt à tout moment à faire face au danger

nelles. Courbettes et redressements, rondes, traits de couleurs. La ritournelle tout entière est l'être de sensation. Les monuments sont des ritournelles. A cet égard, l'art ne cessera d'être hanté par l'animal. » Gilles Deleuze, Félix Guattari, Qu'est-ce que la philosophie ?, *op. cit.*, p. 185.

11 Elisabeth de Fontenay évoque ce silence spécifique aux animaux, en même temps qu'elle questionne la volonté de Deleuze de se positionner à la place des animaux : « Un malaise, de toute façon, persiste : de quel droit s'autorisera-t-on pour rendre justice à ceux qui se taisent ? A quel titre, se mettant à leur place, les fera-t-on parler ? Il y a deux sortes irréductibles de silence : celui de la folie, parfois bavard, et celui de l'animalité, toujours mutique ; le cri d'un animal n'a qu'un rapport d'homonymie avec celui d'un fou. Il faudrait dire encore : Foucault a découvert des archives, même si « la folie est absence d'œuvre ». Mais d'archives animales on ne trouve nul vestige, car les animaux ont encore moins d'histoire que ceux qui en sont le plus dépourvus. Les empreintes de leurs pieds, leurs effluves, les restes de leurs nids s'effacent vite et nous laissent aussi peu de traces que le vent. Quant à leur langage, il n'imprime pas plus de marques et ne construit aucune signification durable. Et même si l'on reconnaît que les animaux ont une histoire, il faut ajouter qu'elle consiste uniquement dans celle de leurs rapports avec les hommes. Le *ratio* a effectué, en ce qui les concerne, un geste de partage et d'exclusion analogue à celui que dessine Foucault, mais ce geste-là a eu lieu beaucoup plus tôt, dès le commencement aristotélicien de la philosophie. Comment comprendre que la métaphysique ait fait si grand cas du redressement de l'homme, de sa station debout, qu'elle ait toujours, déjà et encore, interprété cette verticalité comme posture ontologique et séparation irrécusable ? Est-il possible de rendre son opacité première à cette contraignante évidence qui fut déterminante pour l'histoire de la terre et du monde, et par laquelle se sont instaurés les destins croisés des bêtes et des hommes d'Occident ? » Elisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Arthème Fayard, Paris 1998, p. 22-23.

12 « Les crocodiles, larmes fatales », in *C'est pas sorcier*, France 3, 08.04.1998.

ou à attaquer. Le crocodile se tient tapi dans l'ombre, à contre-courant du flux environnant. Camouflé à la surface de l'eau, il dérive anonymement dans un exercice d'observation flottante,¹³ et se nourrit de ce qui passe à portée de dent.

La dérive du crocodile fait référence à la pratique situationniste, mais il faut la comprendre ici dans un sens élargi. Il ne s'agit pas seulement de déambuler dans l'espace urbain, mais avant tout de mener une recherche ouverte, qui sort des schémas établis et évolue au gré des aléas du terrain. Il s'agit avant tout d'une disposition d'esprit : la dérive peut prendre place sur les réseaux internet, en passant d'un lien hypertexte à un autre ; lors d'un déplacement en train, bercé par le roulis des rails, dans un demi-sommeil qui engendre des associations d'idées audacieuses ; sur divers terrains intellectuels, en flânant d'une théorie à une autre ; sans bouger, en laissant tourner le monde autour de soi ; etc.¹⁴ La dérive laisse la place à l'indéterminé, se laisse le temps de la réflexion et se focalise sur l'expérience vécue. Elle se veut transversale ; son parcours oblique, en diagonale, traverse les champs du monde quadrillé.¹⁵ Ainsi, suivre la piste du crocodile constitue une forme de dérive.

Le camouflage du crocodile témoigne d'une volonté d'être à la fois au dedans et en dehors. Comme les *Combine Paintings* de Robert Rauschenberg, le camouflage n'a ni centre, ni profondeur. Je pense aussi au groupe BMPT qui répète les mêmes motifs à l'infini. De la même manière, le principe générateur du roman *La Disparition* de Georges Perec – un lipogramme en « e » – en fait un roman-camouflage. Dès lors, le recours systématique à la figure du crocodile peut parfois apparaître comme une tentative de camouflage, une simple couverture pour évoquer d'autres questions entre les lignes.

Parce qu'il laisse la proie venir à lui plutôt que de partir à la chasse, le crocodile fait preuve d'une économie de moyens. Par son effet de surprise, son mode de prédation relève de la disruption, et vient perturber l'ordre établi. La disruption du crocodile produit des étincelles. Elle équi-

13 Prise ici dans son sens littéral comme figuré, l'observation flottante désigne à l'origine une méthode de récolte de données en sciences sociales « rendue possible par le caractère ouvert de l'espace public urbain, qui permet d'enquêter dans l'anonymat en effectuant des observations (visuelles, sonores) au gré des évolutions sur le terrain. » Anne Raulin, *Anthropologie urbaine*, Armand Colin, Paris 2001, p. 177.

14 Autre forme de dérive qui me sert de référence : celle de mon grand-père paternel et sa pratique intensive du bavardage anecdotique ponctué d'argot parisien, que l'on peut découvrir lorsque je l'interroge sur son expérience de la seconde guerre mondiale durant l'été 2014 dans une interview filmée : *Le chant des stukas*, <https://vimeo.com/112621877>

15 Sur la question de l'oblique, voir le travail de l'architecte Claude Parent, récemment interviewé par mon ami et collaborateur Reto Müller.

vaut à un pavé jeté dans la mare ou à un bâton planté dans une fourmilière. Soit un événement soudain et inattendu dans un écosystème qui entraîne une reconfiguration. Le caractère discordant de l'élément disruptif vis-à-vis de l'harmonie du contexte où il surgit peut se parer d'une fonction critique. La disruption du devenir-crocodile est pareille aux monstres qui peuplent les drôleries dans les marges des manuscrits enluminés de la fin du Moyen-Âge.

Cette tactique disruptive s'applique quand :

- Parmi la multitude de sujets potentiels, je choisis d'entreprendre une recherche centrée sur la figure du crocodile.
- Pour le vernissage d'une exposition, je remplace le contenu de coquilles de pistache par des cacahuètes.
- Avec Reto Müller, en lieu et place de la performance annoncée, j'ouvre une exposition clandestine dans les sous-sols de l'exposition de diplômés de l'Ecole cantonale d'art du Valais.
- Je ne conserve que les phrases entre parenthèses d'*A la recherche du temps perdu* pour créer une nouvelle version raccourcie et absurde du roman.
- Un crocodile naît albinos à la ferme aux crocodiles de Pierrelatte.
- Avec le collectif de rap *Prince Ali*, nous chantons un collage de paroles tirées de chansons populaires sur des airs connus en version karaoké pour leur donner un sens nouveau.
- Je collectionne les menus du dernier repas de condamnés à mort aux États-Unis.
- Au cours d'une soirée arrosée, je mords les mollets des gens qui m'entourent.
- Lors d'une visite au tribunal en première année de master, un avocat tape du poing sur son pupitre pour évoquer la violence du coup reçu par son client, laissant de côté l'espace d'un instant la rigidité du protocole judiciaire.
- Au beau milieu d'une présentation orale, je monte sur la table pour illustrer mon propos et réveiller l'auditoire.
- Jean-Yves Jouannais verse des larmes de crocodile au beau milieu d'une conférence-performance à Lausanne, le 17 novembre 2011.
- Au cours d'une performance, des oranges tombent du plafond sans raison apparente, et interfèrent visuellement et acoustiquement avec les objets en mouvement sur scène.

- J'essaie de composer un buffet de vernissage monochromatique qui tente vainement de se camoufler dans l'espace d'exposition par sa blancheur.
- Le 7 juin 2014, une jeune fille décide d'intervenir spontanément lors un remake de la performance de Yoko Ono *Cut Piece* (1964) en se plaçant assise en miroir de la performeuse, prenant le risque d'offrir ses vêtements et son corps au public par solidarité, et donnant du même coup un rebondissement inédit au déroulement de la performance.
- J'utilise un aspirateur comme un instrument de musique et un partenaire de danse.
- Je crie le plus fort possible avec un oreiller sur ma tête.
- En tant qu'individu de sexe masculin, je porte des colliers excentriques lors de vernissages.
- Etc.

Certes, le crocodile est un prédateur, un chasseur (comme il existe des chasseurs d'images et de sons), mais son mode de prédation s'inscrit dans un cycle écologique. Il ne tue pas par fatuité, mais sélectionne ses proies selon son régime alimentaire et régule la prolifération d'autres espèces. La prédation peut se lire comme un mode d'appropriation sauvage, à la manière d'un graffeur qui appose sa signature stylisée sur un mur de l'espace urbain pour s'assurer un minimum de territoire existentiel.

Mais le crocodile met également en place d'autres types de rapports à son environnement. Ainsi, certains oiseaux comme le pluvier d'Égypte viennent sans crainte manger les restes de nourriture et les parasites qui encombrant la gueule du crocodile, dont la simple présence protège les nids d'oiseaux des prédateurs. En outre, le crocodile possède une paupière nictitante, sorte de membrane translucide qui protège ses yeux dans les eaux troubles. Le filtre de la membrane nictitante, de même que le champ d'action restreint du crocodile lui permettent de focaliser son attention sur l'essentiel. Il développe de la sorte une écologie attentionnelle¹⁶ qui évacue le bruit ambiant pour s'orienter vers une collaboration à long terme avec des éléments choisis du contexte donné, selon les moyens du bord. Se dessinent alors les contours changeants de la constellation du crocodile, une île mouvante à la fois immersive et terre-à-terre, refuge et parasite dans la jungle urbaine.

¹⁶ Sur l'écologie de l'attention, voir Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Editions du Seuil, Paris 2014.

Le devenir-crocodile

Un autre concept-clé développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari important pour cette recherche est celui de « devenir-animal », qui devient en l'occurrence un devenir-crocodile. Les auteurs y consacrent notamment tout un chapitre intitulé « devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible » dans *Mille Plateaux*, où ils opposent leur concept à l'idée de mimétisme : *le mimétisme est un très mauvais concept, dépendant d'une logique binaire, pour des phénomènes d'une tout autre nature. Le crocodile ne reproduit pas un tronc d'arbre, pas plus que le caméléon ne reproduit les couleurs de l'entourage. La panthère rose n'imité rien, elle ne reproduit rien, elle peint le monde à sa couleur, rose sur rose, c'est son devenir-monde, de manière à devenir imperceptible elle-même, faire sa rupture, sa ligne de fuite à elle, mener jusqu'au bout son évolution aпарallèle.*¹⁷

Le devenir-animal n'est ni une analogie, ni un but à achever, mais un désir, une puissance en soi. Cri de ralliement symbiotique, il échappe aux rapports hiérarchiques : *le devenir est toujours d'un autre ordre que celui de la filiation. Il est de l'alliance. Si l'évolution comporte de véritables devenirs, c'est dans le vaste domaine des symbioses qui met en jeu des êtres d'échelles et de règnes tout à fait différents, sans aucune filiation possible.*¹⁸

En outre, le devenir-animal relève toujours d'une multiplicité : *dans un devenir-animal, on a toujours affaire à une meute, à une bande, à une population, à un peuplement, bref, à une multiplicité. [...] Les caractères des animaux peuvent être mythiques ou scientifiques. Mais nous, nous ne nous intéressons pas aux caractères, nous nous intéressons aux modes d'expansion, de propagation, d'occupation, de contagion, de peuplement. Je suis légion. [...] Qu'est-ce qu'un loup tout seul ? [...] Qu'est-ce qu'un cri indépendamment de la population qu'il appelle ou qu'il prend à témoin ?*¹⁹

Ainsi, lorsque, tout au long de ce texte, j'écris « le » crocodile, ce n'est que par commodité ; je parle en réalité d'une multiplicité fourmillante de crocodiles potentiels, et non pas d'un archétype crocodylien aux caractéristiques prédéfinies.

Comme on l'a vu dans *l'Abécédaire*, le devenir-animal chez l'homme part d'un affect partagé, d'une « zone d'indiscernabilité » entre l'humain et l'animal, et d'une volonté de déterritorialisation (et de reterritorialisation). *Le préromantique allemand Moritz se sent responsable, non pas des veaux, mais devant les veaux qui meurent et qui lui donnent l'incroyable sentiment d'une Nature inconnue – l'affect. Car l'affect n'est pas un sentiment*

¹⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Editions de Minuit, Paris 1980, p.18.

¹⁸ *Ibid.*, p.291.

¹⁹ *Ibid.*, p.292-293.

*personnel, ce n'est pas non plus un caractère, c'est l'effectuation d'une puissance de meute, qui soulève et fait vaciller le moi. Qui n'a connu la violence de ces séquences animales, qui l'arrachent à l'humanité ne serait-ce qu'un instant, et lui font gratter son pain comme un rongeur ou lui donnent les yeux jaunes d'un félin ? Terrible involution qui nous appelle vers des devenirs inouïs. Ce ne sont pas des régressions, bien que des fragments de régressions, des séquences de régressions s'y joignent.*²⁰

Plutôt que concevoir le devenir-animal comme une régression vers un état primitif, Deleuze et Guattari voient dans le rapprochement avec l'animal une intensité inouïe qui ouvre vers de nouveaux possibles. Le devenir-animal déborde de l'individu. Il relève d'une puissance hybride et bestiale, en marge des courants dominants, que les auteurs rapprochent des monstres, du démon et de la sorcellerie :

On dira qu'un devenir-animal est affaire de sorcellerie, 1) parce qu'il implique un premier rapport d'alliance avec un démon ; 2) parce que ce démon exerce la fonction de bordure d'une meute animale dans laquelle l'homme passe ou devient, par contagion ; 3) parce que ce devenir implique lui-même une seconde alliance, avec un autre groupe humain ; 4) parce que cette nouvelle bordure entre les deux groupes guide la contagion de l'animal et de l'homme au sein de la meute. Il y a toute une politique des devenirs-animaux, comme une politique de la sorcellerie : cette politique s'élabore dans des agencements qui ne sont ni ceux de la famille, ni ceux de la religion, ni ceux de l'Etat. Ils exprimeraient plutôt des groupes minoritaires, ou opprimés, ou interdits, ou révoltés, ou toujours en bordure des institutions reconnues, d'autant plus secrets qu'ils sont extrinsèques, bref anomiques. Si le devenir-animal prend la forme de la Tentation, et de monstres suscités dans l'imagination par le démon, c'est parce qu'il s'accompagne, dans ses origines comme dans son entreprise, d'une rupture avec les institutions centrales, établies ou qui cherchent à s'établir. [...] Citons pêle-mêle, non pas comme des mélanges à faire, mais plutôt comme cas différents à étudier : les devenirs-animaux dans la machine de guerre, hommes-fauves de toutes sortes, mais justement la machine de guerre vient du dehors, extrinsèque à l'Etat qui traite le guerrier comme puissance anormale ; les devenirs-animaux dans les sociétés de crime, hommes-léopards, hommes-caïmans, quand l'Etat interdit les guerres locales et tribales ; les devenirs-animaux dans les groupes d'émeute, quand l'Eglise et l'Etat se trouvent devant des mouvements paysans avec composante sorcière, et qu'ils vont réprimer en instaurant tout un système de tribunal et de droit propre à dénoncer les pactes avec le démon ; les devenirs-animaux dans les groupes d'ascèse, l'anachorète brouteur, ou bête fauve, mais la machine

²⁰ *Ibid.*, p.294.

d'ascèse est en position anormale, en ligne de fuite, à côté de l'Église, et conteste sa prétention à s'ériger en institution impériale ; les devenirs-animaux dans les sociétés d'initiation sexuelle du type « déflorateur sacré », hommes-loups, hommes-boucs, etc.²¹

Ainsi, les devenirs sont forcément minoritaires, et s'inscrivent dans une lutte politique, même si ceux-ci font régulièrement l'objet de récupérations avilissantes : *alors, bien sûr, la politique des devenirs-animaux reste extrêmement ambiguë. Car les sociétés même primitives ne cesseront de s'approprier ces devenirs pour les casser, et les réduire à des rapports de correspondance totémique ou symbolique. Les États ne cesseront de s'approprier la machine de guerre, sous forme d'armées nationales qui limitent étroitement les devenirs du guerrier. L'Église ne cessera de brûler les sorciers, ou bien de réintégrer les anachorètes dans l'image adoucie d'une série de saints, qui n'ont plus avec l'animal qu'un rapport étrangement familier, domestique.²²*

Le devenir-crocodile s'accomplit à corps et à cri : *il s'agit de faire corps avec l'animal, un corps sans organes défini par des zones d'intensité ou de voisinage.²³ Il opère par zone de voisinage, et s'engouffre dans la fissure qui sépare les règnes humain et non humain. Les devenirs-animaux sont d'abord d'une autre puissance, puisqu'ils n'ont pas leur réalité dans l'animal qu'on imiterait ou auquel on correspondrait, mais en eux-mêmes, dans ce qui nous prend tout d'un coup et nous fait devenir, un voisinage, une indiscernabilité, qui extrait de l'animal quelque chose de commun, beaucoup plus que toute domestication, que toute utilisation, que toute imitation : « la Bête ».²⁴*

Le devenir-crocodile peut passer par des productions artistiques, qui recréent les marécages primitifs de la vie dans nos zones tempérées :

La peinture a besoin d'autre chose que de l'habileté du dessinateur qui marquerait les ressemblance de formes humaines et animales, et nous ferait assister à leur transformation : il faut au contraire la puissance d'un fond capable de dissoudre les formes, et d'imposer l'existence d'une telle zone où l'on ne sait plus qui est animal et qui est humain, parce que quelque chose se dresse comme le triomphe ou le monument de leur indistinction ; ainsi Goya, ou même Daumier, Redon. Il faut que l'artiste crée les procédés et matériaux syntaxiques ou plastiques nécessaires à une si grande entreprise qui recrée partout les marécages primitifs de la vie (l'utilisation de l'eau-forte et l'aquatinte chez Goya). L'affect n'opère certes pas un retour aux origines comme si l'on retrouvait, en termes de ressemblance, la persistance d'un homme bestial

²¹ *Ibid.*, p.302.

²² *Ibid.*, p.303.

²³ *Ibid.*, p.335.

²⁴ *Ibid.*, p.341.

ou primitif sous le civilisé. C'est dans les milieux tempérés de notre civilisation qu'agissent et prospèrent actuellement les zones équatoriales ou glaciaires qui se dérobent à la différenciation des genres, des sexes, des ordres et des règnes. Il ne s'agit que de nous, ici et maintenant ; mais ce qui est animal en nous, végétal, minéral ou humain n'est plus distinct – bien que nous, nous y gagnions singulièrement en distinction. Le maximum de détermination sort comme un éclair de ce bloc de voisinage.²⁵

Pour autant, le devenir-animal demeure imperceptible (« anorganique »), indiscernable (« assignifiant ») et impersonnel (« asubjectif »). Il implique une écologie de moyens qui relève presque du camouflage : *ce n'est pas tout le monde qui devient comme tout le monde, qui fait de tout le monde un devenir. Il y faut beaucoup d'ascèse, de sobriété, d'involution créatrice : une élégance anglaise, un tissu anglais, se confondre avec les murs, éliminer le trop-perçu, le trop-à-percevoir.²⁶ Ainsi, Deleuze et Guattari se situaient déjà dans une optique crocodilienne, et auraient tout aussi bien pu écrire : ce n'est pas tout le monde qui devient comme tout le monde, qui fait de tout le monde un devenir. Il y faut beaucoup d'ascèse, de sobriété, d'involution créatrice : une élégance crocodilienne, une peau de crocodile, se confondre avec les murs, éliminer le trop-perçu, le trop-à-percevoir.*

La ritournelle du devenir-crocodile, en perpétuel mouvement, varie selon ses propres rythmes, et n'aboutit à aucune forme particulière a priori. Elle se réinvente sans cesse dans diverses zones d'indétermination et surgit sous forme de propositions disruptives, de micro-actions intensives, et de gestes reptiliens. Elle prend place souterrainement dans les égouts de New York, dans la jungle de Papouasie-Nouvelle Guinée ou sur les rives du lac Léman.

La bête et le souverain

Avec son ouvrage posthume *L'animal que donc je suis*²⁷, Jacques Derrida incarne en quelque sorte la volonté de Deleuze d'écrire « à la place » des animaux. L'auteur évite d'ailleurs d'utiliser le terme « animal », qu'il juge galvaudé. Il en va de même pour la plupart des représentants des *animal studies*, qui préfèrent parler d'êtres vivants non humains.

Derrida dénonce la violence du « carnophallogocentrisme » de la société occidentale actuelle, où l'abattage massif pratiqué dans l'industrie agroalimentaire, de même que l'élevage, la domestication et le domptage contribuent à dresser une barrière infranchissable entre les deux règnes

²⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 174.

²⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 342.

²⁷ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Editions Galilée, Paris 2006.

pour mieux sacrifier l'animal sur l'autel de la souveraineté humaine. Comme le résume bien Patrick Llored, *le carnophallogocentrisme est ce concept qui nomme le sacrifice animal dont l'homme se rend responsable quand il met fin à la vie des animaux à travers une multitude de pratiques culturelles ordinaires visant à s'approprier leur vie et à les ingérer. Ce concept repose, comme indiqué par Derrida lui-même, sur deux autres notions qui lui sont emboîtées : celles de logocentrisme et de phallogocentrisme. Elles désignent toutes deux le fait que l'Occident accorde un privilège absolu à la parole et à la raison sans lesquelles il n'est pas possible de faire partie de la communauté des vivants, laquelle a toujours été et reste une invention du pouvoir masculin. Le pouvoir politique en Occident est incarné par l'homme de sexe masculin qui se pense comme rationnel et qui exprime cette rationalité à travers la parole censée faire le propre de l'homme en conséquence. Mais ce pouvoir ne peut s'exercer que par le biais du sacrifice carnivore qui vise l'animal en tant que vivant à sacrifier. Dire par conséquent que la déconstruction est une philosophie de l'animalité, c'est aussi bien dire qu'elle est une philosophie du sacrifice animal c'est-à-dire une déconstruction de toutes les structures symboliques occidentales qui utilisent les animaux pour prendre forme et se développer. Autrement dit, l'Occident vit de ce sacrifice animal qui prend la forme dominante et complexe du sacrifice carnivore : telle est la thèse sur laquelle repose la philosophie de Derrida.*²⁸

Pour Derrida, la domination de l'homme sur l'animal va de pair avec le patriarcat et la rationalité propres à notre société basée sur un paradigme économique et scientifique²⁹. Pris dans un double mouvement,

28 Patrick Llored, *Jacques Derrida – Politique et éthique de l'animalité*, Editions Sils Maria, Paris 2012, p. 22-23.

29 Dans le même ordre d'idée, Patrick Llored explique la sensibilité de Derrida envers les vivants non humains par son expérience de l'antisémitisme : « seules des expériences vécues de domination d'une grande violence physique et symbolique peuvent conduire par analogie à une telle sensibilité à l'égard du vivant animal. Notre hypothèse est qu'il faut inscrire l'itinéraire derridien dans le mouvement de pensée qui au siècle précédent a identifié violence antisémite et violence spéciste envers les animaux, lequel a réuni nombre d'écrivains et de philosophes majeurs, ayant marqué notre culture à qui il a été révélé les liens intimes et mortifères qu'elle entretient avec l'animalité. Kafka, Singer, Canetti, Horkheimer et Adorno principalement en sont les plus marquants témoins. Notre thèse revient donc à enrichir ce groupe d'intellectuels juifs de premier rang en y incluant Derrida lui-même dont la trajectoire biographique peut dès lors s'interpréter sous l'angle conjoint de la violence antisémite dont il fût la cible et de cette passion pour les animaux qui lui est incontestablement liée. L'expérience vécue de l'antisémitisme chez Derrida ouvre l'expérience de la compassion, laquelle conduit à une prise en compte de la vulnérabilité de tous les vivants, humains comme non humains, soumis au risque permanent du déferlement de violence. Elle explique donc que la philosophie derridienne soit, selon nous, l'une des dernières pensées de l'animal aux prises avec la question politique. Tel est le fond éthique dans lequel prend forme une réflexion politique où la violence de l'histoire frappe autant les hommes que les animaux. » Patrick Llored, *Ibid.*, p. 10-11.

l'animal se voit rejeté hors de la cité en même temps qu'il fait l'objet d'une appropriation souveraine. L'exemple des chaussures en peau de crocodile montre bien comment la bestialité se trouve à la fois maîtrisée et incarnée par les forces dominantes. La prétendue violence sauvage primitive se voit substituée par une violence acceptable, légalisée et instituée par la zoopolitique, qui cherche à définir le propre de l'homme en l'opposant à l'animal. L'animalité se trouve ainsi prise dans un rapport de pouvoir qui fait d'elle une question éminemment politique :

*La souveraineté est donc doublement hantée par le problème de l'animalité, d'abord dans la mesure où elle consiste à s'approprier la vie de l'animal au nom même de cette souveraineté comme incarnation et comme privilège d'un propre de l'homme qui s'établit dans cette distance d'avec la bête, et ensuite dans la mesure où elle ne peut pas ne pas se penser autrement que comme animalité voire bestialité en tant qu'institution disposant du monopole de la violence physique et symbolique sur tous les vivants qu'elle s'assujettit et dont elle s'approprie en permanence la vie. Exister pour elle consiste à s'approprier la vie des vivants non humains : telle pourrait bien être la seule définition de la zoopolitique.*³⁰

A la suite de Derrida, les penseurs actuels de la question animale remettent en cause la place que l'on assigne au règne des vivants non humains, difficilement défendable d'un point de vue éthique, politique et juridique³¹. De fait, les distinctions entre nature et culture, humanité et animalité, responsabilité et réaction demeurent des constructions artificielles peu à même de saisir la porosité et la complexité qui persistent entre les diverses formes de vies humaines et non humaines. Dès lors, c'est l'entière de notre rapport à l'animal qu'il s'agit de repenser. Selon Carol J. Adams, il faut en finir avec la conception de l'animal comme une ressource exploitable, uniquement appréhendé du point de vue de l'humain³². Le philosophe et défenseur des droits des animaux Thomas Regan va jusqu'à réclamer l'abolition totale de l'utilisation des animaux dans les sciences, l'élimination totale de l'élevage à des fins commerciales, et l'interdiction totale de la chasse pour le sport et le commerce³³.

30 *Ibid.*, p. 60-61.

31 Parmi les récents penseurs de la question animale, on citera notamment Elisabeth de Fontenay, Florence Burgat, Donna Haraway, Peter Singer, Yves Christen et Boris Cyrulnik.

32 « We continue to interpret animals from the perspective of human needs and interests: we see them as usable and consumable. » Carol J. Adams, « The Social Construction of Edible Bodies and Humans as Predators », in *Ecofeminism and the Eating of Animals*. Hypathia, No. 6, Spring 1991, p. 134-137.

33 Thomas Regan, « Pour les droits des animaux » [The Case for Animal Rights], in *In Defense of Animals*, dir. Peter Singer, Blackwell, Oxford, 1985, traduit par Eric Moreau (décembre 1992).

L'auteur défend ce point de vue radical en signalant qu'il est impossible de changer des institutions injustes en se contentant de les améliorer. Selon lui, il réside un « mal fondamental » dans le système occidental actuel, où l'individu n'a aucun devoir direct envers l'animal, et où la souffrance animale est niée. Ce n'est donc pas en se contentant d'améliorer les conditions de vie des animaux exploités et sacrifiés qu'on réglerait le problème moral posé par leur utilisation comme ressource. Avant toute chose, il conviendrait de reconnaître l'idée d'un bien-être animal. Il ne s'agit pas d'éprouver de la pitié ou de la sympathie envers les animaux, mais de se comporter de manière juste éthiquement parlant en redonnant à leur existence une « valeur inhérente », indépendante de leur utilité pour l'humain.

Dans cette critique de la zoopolitique, la figure du crocodile illustre bien l'ambiguïté des rapports humains envers le vivant non humain. En effet, les représentations de cette créature sauvage ancestrale renvoient un reflet peu flatteur de la bestialité humaine. Tour à tour symbole du colonialisme (le blason de la ville de Nîmes représente un crocodile enchaîné à un palmier), du capitalisme (chez Dostoïevski notamment³⁴), de la virilité masculine (les Sepik en Papouasie-Nouvelle Guinée pratiquent par exemple un rituel de scarification qui vise à imiter la peau du crocodile pour marquer le passage à l'âge adulte chez les jeunes hommes), et de l'esprit guerrier, le crocodile nous éclaire sur les rapports de pouvoir en jeu à travers les époques et les cultures.

C'est donc cette figure de pouvoir qu'il s'agit dans un premier temps d'interroger à travers diverses représentations, pour ensuite tenter d'en détourner la signification afin d'en faire la figure de proue d'une posture écologique et critique.

³⁴ Fédor Dostoïevski, *Le crocodile. Un événement extraordinaire ou ce qui s'est passé dans le passage* (1865), traduit par André Markowicz, Actes Sud, Paris 2000.



Le mutualisme du pluvian d'Égypte et du crocodile du Nil



Agnès Varda, *Salut les Cubains*, 1963 (capture d'écran)

LE SUICIDE AUX CROCODILES

L'histoire commence et se finit l'après-midi du 12 septembre 2014. Wanpen Inyai, une Thaïlandaise de 65 ans visite le parc aux crocodiles de Samut Prakan, situé au Sud-Est de Bangkok. Parvenue sur une passerelle qui surplombe un bassin infesté de crocodiles, elle enlève méthodiquement ses chaussures, enjambe la barrière et se jette dans l'eau sous les yeux ébahis des visiteurs. En un rien de temps, son corps est mis en pièce et dévoré par les sauriens, habitués à avaler la viande jetée en pâture par les visiteurs. Il faudra attendre le lendemain matin pour que l'on retrouve la carte d'assurance de l'inconnue qui flotte à la surface de l'eau, et que la police puisse enfin l'identifier.

Femme en péril à crocodile-world

Bien entendu, cette tragique histoire est parvenue jusqu'à moi portée par l'écho biaisé des médias, toujours avides de récits spectaculaires à l'issue tragique. Il faut dire que cet événement hors du commun constitue un fait divers remarquable dont l'accroche peut se résumer en une phrase: *une femme se suicide en se jetant dans un bassin aux crocodiles*. Plus que le suicide en lui-même, c'est le mode opératoire qui interpelle ici. En effet, l'évocation d'une femme en danger dans des eaux infestées de crocodiles soulève inmanquablement un frisson chez le lecteur, tant l'image semble ancrée dans l'imaginaire collectif.

Bien avant l'invention du cinéma, on trouve déjà cette figure de la femme en péril dans les représentations de Saint Georges terrassant le dragon pour délivrer la princesse. Dans la mythologie grecque, l'histoire d'Andromède sauvée par Persée a inspiré de nombreux artistes. Au XVI^e siècle à Venise, Véronèse peint sa propre version de la scène; on y voit Persée, tel un superman d'avant l'heure, volant héroïquement au secours d'Andromède dénudée, enchaînée et menacée par un monstre marin. Mais dans notre fait divers, plusieurs éléments divergent de cette image d'Epinal: Wanpen Inyai fait face aux crocodiles de son propre chef, et aucun prince charmant ne vient la délivrer. L'histoire ne connaît aucune morale. Le geste de Wanpen Inyai sème le trouble et constitue une rupture dans la progression linéaire du récit. L'héroïsme n'est plus de mise; il n'y a pas d'issue heureuse. En cela, Wanpen Inyai se rapproche d'avantage de l'Andromède moderne telle que représentée par Félix Vallotton, qui, d'une moue dégoutée, détourne le regard du combat burlesque mené par Persée contre un simple crocodile. Dans ce tableau, les trois protagonistes se voient dénués de leurs attributs. Posant dans un décor de pacotille, ils ont perdu de leur superbe. Le désenchantement

est complet. Mais en se jetant elle-même dans la gueule du loup, notre anti-héroïne thaïlandaise va encore plus loin que l'Andromède de Val-lotton. En même temps qu'elle fuit un monde d'images, Wanpen Inyai devient elle-même représentation. En définitive, la réalité se voit transformée en image choc ; l'histoire est remâchée par les médias, gobée par le public et rapidement oubliée. Le monde continue de tourner.

Bien sûr, il faudrait modérer ces propos en soulignant la maladresse de cette comparaison : Wanpen Inyai n'est pas une image, et son histoire n'est pas du cinéma. Mais de par l'effort de mise en scène contenu dans son geste spectaculaire et l'attention médiatique qu'il a attiré, elle tend à en devenir une. A l'ère de la télé-réalité et de la mise en scène de soi sur les réseaux sociaux, les frontières entre l'être et le paraître sont devenues plus floues que jamais. Qu'elle l'ait voulu ou non, Wanpen Inyai était bel et bien sous le feu des projecteurs. Les caméras de surveillance ont tout enregistré de ses derniers agissements, et le personnel du zoo a assisté impuissant au carnage des crocodiles. L'affaire a par ailleurs suscité un faux débat dans la presse internationale sur les normes de sécurité en Thaïlande. Mais le fait est qu'on ne peut pas empêcher quelqu'un de se mettre volontairement en danger. A côté du traditionnel *show* où des dresseurs placent leur tête dans la gueule des crocodiles, les spectateurs ont assisté ce jour-là à un autre type de spectacle, bien plus terrifiant et absurde, où la mort se voit triplement mise en scène : d'abord feinte avec le saut dans le vide et la noyade, puis sublimée par l'attaque inéluctable des crocodiles. En franchissant la barrière qui sépare l'humain raisonnable de la bête sauvage mise en cage, Wanpen Inyai passe du statut de spectatrice impuissante à celui d'actrice éphémère, dont le rôle tragique n'aura duré que quelques instants.

Reenactment fatal médiatique

Reste que parmi la multitude d'articles parus sur Internet, je n'ai trouvé quasiment aucune information sur la personne suicidée, ou sur les motifs qui auraient pu la pousser à entreprendre un tel geste. En dehors de son nom et son prénom, on ne sait pas grand chose de Wanpen Inyai, si ce n'est que la vieille dame ne donnait plus signe de vie depuis plusieurs jours. Le jour du suicide, ses proches avaient même averti la police, qui avait appliqué le protocole consistant à attendre 24 heures avant de lancer les recherches. Mais les raisons exactes de son geste restent obscures. De même, on ne peut que spéculer sur le choix de ce mode opératoire spectaculaire et sa scénographie particulière.

Quand quelqu'un se pend ou s'ouvre les veines, l'acte suicidaire demeure généralement dans la sphère privée. Lors d'une défenestration, il surgit dans l'espace public, ce qui en modifie l'impact potentiel. Lorsqu'une personne se jette sous un train, c'est le quotidien minuté de milliers de personnes qui se voit chamboulé. En Suisse, on assiste à un suicide sous un train tous les deux ou trois jours³⁵. Faut-il y voir la volonté de faire passer un quelconque message ? Une tentative de capter l'attention quand il est déjà trop tard ?

Dans le cas présent, l'originalité du suicide aux crocodiles, digne de figurer parmi les *Suicides exemplaires* du romancier Enrique Vila-Matas³⁶, n'a pas manqué d'attirer l'attention des médias. L'apparente banalité du suicide d'une inconnue se pare ici d'un exotisme bestial qui fait froid dans le dos. Wanpen Inyai s'est ainsi assurée une postérité qui se résume à quelques lignes dans les archives de la rubrique des faits divers des journaux du monde entier.

Mais si le suicide aux crocodiles peut sembler inédit, il ne constitue pas pour autant un acte isolé. En août 2002, une certaine Somjai Sethboon avait déjà commis l'irréparable dans des conditions étrangement similaires, en plongeant elle aussi dans un bassin aux crocodiles du même zoo. Un représentant du zoo, Charoon Yangprapakorn, avait alors déclaré qu'un autre suicide était survenu 10 ans auparavant, sans parler des tentatives stoppées à temps par les gardiens³⁷. Un autre article mentionne un cas de disparition suspecte en septembre 2012, toujours dans le même zoo³⁸. A côté des séances photo avec les animaux, des balades en éléphants et du *Crocodile Wrestling Show*, le zoo de Samut Prakan, qui se targue de détenir le plus grand nombre de crocodiles en captivité, se voit ainsi devenir malgré lui, en dépit des mesures de sécurité renforcées, le théâtre d'un drame d'un genre nouveau : le suicide aux crocodiles. A l'endroit où les gens achètent d'ordinaire un poulet à placer au bout d'une canne à pêche pour nourrir les reptiles, certaines personnes ont choisi de se livrer toutes entières aux crocodiles. Leur spleen fatal

35 « Un suicide sous un train tous les deux jours : comment les conducteurs de locomotive gèrent-ils les traumatismes ? Témoignages », in *Mise au point*, RTS, 13.01.2002 ; « Les CFF s'engagent dans la lutte contre le suicide », in *20 minutes*, 04.03.2014.

36 Enrique Vila-Matas, *Suicides exemplaires* (1991), traduit de l'espagnol par Eric Beaumatin avec la participation de l'auteur, Editions Christian Bourgois, Paris 2008.

37 « Suicide by croc », in *aintnowaytogo.com*, 13 août 2002, <http://www.aintnowaytogo.com/suicideByCroc.htm>

38 Umberto Bacchi, « Thai Woman Feeds Herself to Crocodiles in Apparent Suicide », in *International Business Times*, 6 septembre 2012, <http://www.ibtimes.co.uk/woman-suicide-crocodile-thailand-fed-jump-farm-381417>

fait alors écho à la mélancolie passive des crocodiles en cage, offerts en pâture au regard des spectateurs en soif de visions sauvages. Alors que faire de ces suicides médiatisés ? Peuvent-ils déceimment constituer un objet d'analyse ? Et leur mise en scène autoriser une lecture artistique ? Un projet inachevé de Michel Foucault nous apporte quelques éléments de réponse.

Infimes infamies

En 1977, Michel Foucault publie « La vie des hommes infâmes³⁹ », note d'intention d'un projet éditorial avorté qui devait rassembler des documents d'archive de l'enfermement de l'Hôpital général et de la Bastille. L'ouvrage devait se présenter comme une *anthologie d'existences. Des vies de quelques pages, des malheurs et des aventures sans nombre, ramassés en une poignée de mots. [...] Des vies singulières, devenues, par je ne sais quels hasards, d'étranges poèmes, voilà ce que j'ai voulu rassembler en une sorte d'herbier.*⁴⁰ Soit un recueil constitué de lettres de cachet, dénonciations, confessions, rapports de police, dossiers administratifs ou criminels – différents types de discours qui témoignent d'un rapport de force entre un individu du XVII^e ou du XVIII^e siècle et le pouvoir, et constituent aujourd'hui la seule trace qui nous reste de ces existences infimes et infâmes.

L'ouvrage devait ainsi consister en une compilation d'extraits de documents d'archive. Foucault revient sur les raisons de ce choix formel *a minima* :

Il y a longtemps, pour un livre, j'ai utilisé pareils documents. Si je l'ai fait alors, c'est sans doute à cause de cette vibration que j'éprouve aujourd'hui encore lorsqu'il m'arrive de rencontrer ces vies infimes devenues cendres dans les quelques phrases qui les ont abattues. Le rêve aurait été de restituer leur intensité dans une analyse. Faute du talent nécessaire, j'ai donc longtemps remâché la seule analyse ; pris les textes dans leur sècheresse ; cherché quelle avait été leur raison d'être, à quelles institutions ou à quelle pratique politique ils se référaient ; entrepris de savoir pourquoi il avait été soudain si important dans une société comme la nôtre que soient étouffés (comme on étouffe un cri, un feu ou un animal) un moine scandaleux ou un usurier fantasque et inconséquent ; j'ai cherché la raison pour laquelle on avait voulu empêcher avec tant de zèle les pauvres esprits de se promener sur les routes inconnues. Mais les intensités premières qui m'avaient motivé restaient au-

dehors. Et puisqu'il y avait risque qu'elles ne passent point dans l'ordre des raisons, puisque mon discours était incapable de les porter comme il aurait fallu, le mieux n'était-il pas de les laisser dans la forme même qui me les avait fait éprouver ? [...] Je me suis résolu à rassembler tout simplement un certain nombre de textes, pour l'intensité qu'ils me paraissaient avoir ; je les ai accompagnés de quelques préliminaires ; et je les ai distribués de manière à préserver – selon moi, le moins mal possible – l'effet de chacun. Mon insuffisance m'a voué au lyrisme frugal de la citation⁴¹.

Ainsi, Foucault avoue son incapacité à retranscrire l'intensité de ces documents dans une analyse critique. Peut-être a-t-il peur d'« étouffer » à son tour ses existences infâmes en détournant l'usage de ces documents.

Pour sa sélection de textes, Foucault s'impose un certain nombre de conditions parmi lesquelles la volonté que *du choc de ces mots et de ces vies naisse pour nous encore un certain effet mêlé de beauté et d'effroi.*⁴² L'auteur semble trouver dans ces « légendes noire » un sentiment proche du sublime, pas si éloigné des émotions provoquées par le récit terrifiant du suicide aux crocodiles, qui dissonne avec le léger frisson éprouvé par les visiteurs du zoo placés bien en sécurité derrière les barrières. L'intensité des textes réside sans doute dans le fait que les textes choisis ne se contentent pas de refléter une réalité, mais qu'ils y opèrent directement. En effet, ceux-ci constituent *l'instrument d'une vengeance, l'arme d'une haine, un épisode dans une bataille, la gesticulation d'un désespoir ou d'une jalousie, une supplication ou un ordre. [...] Ce n'est pas un recueil de portraits qu'on lira ici : ce sont des pièges, des armes, des cris, des gestes, des attitudes, des ruses, des intrigues dont les mots ont été les instruments. Des vies réelles ont été « jouées » dans ces quelques phrases ; je ne veux pas dire par là qu'elles y ont été figurées, mais que, de fait, leur liberté, leur malheur, leur mort souvent, leur destin en tout cas y ont été, pour une part au moins, décidés. Ces discours ont réellement croisé des vies ; ces existences ont été effectivement risquées et perdues dans ces mots.*⁴³

Foucault note également l'étrange nature de ces écrits disparates : *Souvent il arrivait que les demandes d'internement soient faites par des gens de très petite condition, peu ou pas alphabétisés ; eux-mêmes avec leurs maigres connaissances ou, à leur place, un scribe plus ou moins habile composaient comme ils le pouvaient les formules et tours de phrase qu'ils pensaient requis lorsqu'on s'adressait au roi ou aux grands, et ils les mélangeaient*

39 Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », in *Dits et écrits III – 1976-1979*, Gallimard, Paris 1994, p. 237-253.

40 *Ibid.*, p. 237.

41 *Ibid.*, p. 238-239.

42 *Ibid.*, p. 239.

43 *Ibid.*, p. 239-240.

avec les mots maladroits et violents, les expressions de rustre par lesquels ils pensaient sans doute donner à leurs suppliques plus de force et de vérité; alors, dans des phrases solennelles et disloquées, à côté de mots amphigouriques, jaillissent des expressions rudes, maladroites, malsonnantes; au langage obligatoire et rituel s'entrelacent les impatiences, les colères, les rages, les passions, les rancœurs, les révoltes. Une vibration et des intensités sauvages bousculent les règles de ce discours guindé et se font jour avec leurs propres manières de dire.⁴⁴

En outre, ces lettres de dénonciations font état d'un nouvel ordre social où le pouvoir souverain fait irruption dans le banal du quotidien des petites gens.

Car c'est avant tout de gouvernementalité dont il est question ici :

*Le pouvoir qui a guetté ces vies, qui les a poursuivies, qui a porté, ne serait-ce qu'un instant, attention à leurs plaintes et à leur petit vacarme et qui les a marquées d'un coup de griffe, c'est lui qui a suscité les quelques mots qui nous restent; soit qu'on ait voulu s'adresser à lui pour dénoncer, se plaindre, solliciter, supplier, soit qu'il ait voulu intervenir et qu'il ait en quelque mots jugé et décidé.*⁴⁵

L'ironie du sort veut que les seules traces qui nous restent de ces vies infimes soient celles laissées par les griffes du pouvoir. En leur donnant une seconde vie, Foucault cherche à déconstruire ces rapports de force problématiques, en même temps qu'il rend hommage à ces existences mutilées en créant une sorte d'anti-monument. Alors que les ouvrages *Histoire de la folie* et *Surveiller et punir* se focalisaient sur le rôle des institutions, *La vie des hommes infâmes* offre un contrepoint qui opère à un niveau individuel et subjectif, et ouvre la voie aux futures recherches de Foucault sur le langage et la question du sujet, comme le souligne Pascal Michon⁴⁶. Moins qu'une analyse, il s'agit d'un simple recueil de documents d'archives dont l'usage historique, politique ou poétique est laissé à la libre interprétation du lecteur. Ainsi, Foucault se contente de nous laisser entendre les « petits vacarmes » oubliés de l'infamie, pour mieux montrer comment *le discours du pouvoir [...] engendre des monstres*.⁴⁷

Alors que *La vie des hommes infâmes* révèle la perversité d'une nouvelle forme de souveraineté en lien direct avec la population, le suicide de Wanpen Inyai nous éclaire sur le rôle prédominant des médias dans

44 *Ibid.*, p. 249.

45 *Ibid.*, p. 240-241.

46 Pascal Michon, « La vie des hommes infâmes, aujourd'hui », in *Rhuthmos*, 16 juillet 2010, <http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article87>, consulté le 26 mars 2015.

47 Michel Foucault, *Ibid.*, p. 245.

notre société du spectacle. L'histoire de l'infamie ne s'écrit plus dans les lettres de dénonciation destinées aux autorités, mais s'étale désormais sur la scène publique, sur *youtube* ou dans la rubrique des faits divers, coincée entre les publicités et les petites annonces. Comme le signale Pascal Michon, *les discours de l'infime sont devenus aujourd'hui des objets d'exhibition, de voyeurisme et de surveillance. Ce n'est plus la souveraineté politique qui vient s'insérer au niveau le plus élémentaire du corps social mais le pouvoir de contrôle médiatique qui s'est en quelque sorte privatisé*.⁴⁸ Le corps de Wanpen Inyai ne se voit pas seulement déchiqueté par les crocodiles; il est mis en pièces par les médias.

Le repas du condamné

Dans une démarche similaire à celle de Foucault, j'ai été interpellé par les traces infimes laissées par des femmes et des hommes à l'existence infâme: non seulement Wanpen Inyai, mais aussi les prisonniers dans le couloir de la mort. Dans plusieurs états des Etats-Unis, une coutume consiste à accorder aux condamnés à mort un dernier repas composé du menu de leur choix. Le rituel de la cigarette du condamné se voit ainsi étendu à l'art culinaire. Des corps privés de liberté et bientôt de la vie se voient octroyés une dernière liberté. En consultant la liste des menus réclamés par les condamnés, on peut ainsi dresser un portrait en creux de ces individus dont on ne connaît rien si ce n'est le régime alimentaire final.

Depuis 2013, je collectionne les menus de ces repas, que je retranscris sur des feuilles A4. La sobriété de la mise en page et la fragilité de la feuille volante contrastent avec l'opulence de la plupart des menus. Au contraire, la frugalité de certaines demandes peuvent se lire comme des *statements* à part entière. C'est en lisant le titre de la pièce que l'on apprend de quoi il retourne: *Last Meal of James Powell, Miguel Flores* ou *David Hicks*, suivi de la date de son exécution. Pour une exposition au Salon Obergass lors de *La nuit des musées* de Stein am Rhein, le 20 septembre 2014, j'ai présenté quelques uns de ces derniers menus. Le prix de vente était laissé libre, et l'intégralité de la somme versée était reversée à la lutte contre la peine de mort.

Comme Foucault avec ses documents d'archives, j'ai trouvé dans ces derniers souhaits une intensité poétique difficile à restituer autrement que par la citation. Contrairement aux *Vies des hommes infâmes*, les auteurs de ces propositions sont déjà condamnés, et ce menu constitue le dernier espace de liberté qu'on daigne leur accorder. Ces fragments

48 Pascal Michon, *op. cit.*

de vie ouvrent la voie à différentes lectures, qu'elles soient historique (on est surpris de constater à quel point la culture du *fast food* se voit si souvent sanctifiée), critique (la surabondance des demandes peut être lue comme un geste provocateur qui vise à faire payer un maximum à l'état), politique (derrière chaque menu se cache un homme qu'on va bientôt priver de vie), ou poétique (que dire de cet homme qui réclame en guise de dernier repas une simple olive avec le noyau encore à l'intérieur, comme si le cadeau était empoisonné). Le tragique s'y voit auréolé d'un humour noir qui révèle l'ironie de la situation. Ce dernier repas compte pour du beurre ; la quantité de nourriture ingurgitée ne servira qu'à alourdir le corps inerte qu'il faudra bientôt conduire à la morgue.

Wanpen Inyai, *La vie des hommes infâmes*, les condamnés à mort – toutes ces vies obscures ont en commun de se retrouver sous le feu des projecteurs d'un pouvoir médiatique, institutionnel ou étatique. Le cri tragique qui émane de chacune des situations les charge d'une intensité dont la portée micro-politique frôle parfois le poétique. Certes, cette attention nouvelle portée à des fragments d'existences infâmes ne réparera rien du mal qui a été fait. Mais la distance critique générée par leur revalorisation inscrit l'histoire de ces corps infimes en opposition à la grande histoire, et questionne nos pratiques passées et actuelles.



Ferme aux crocodiles de Samut Prakan, Bangkok, Thaïlande



Paolo Caliari dit Véronèse, *Persée délivrant Andromède*, 1576-1578
Huile sur toile, 260 x 211 cm, Musée des Beaux-Arts de Rennes



Félix Vallotton, *Persée tuant le dragon*, 1910
Huile sur toile, 160 x 225 cm, Musée d'art et d'histoire de Genève



«Crocodile suicide: Thai woman goes out by jumping into pit with 1000 crocs», *TomoNews*, 16.09.2014
Capture d'écran d'une simulation vidéo postée sur youtube

6 pieces of fried chicken
potato salad with mustard
macaroni and cheese
8 cinnamon rolls
1 pint of vanilla ice cream
pitcher of milk
and ketchup

Last Meal of Jeffery Tucker (11/14/2001), 2014

one pot of coffee

Last Meal of James Powell (10/01/2002), 2014

3 beef enchiladas with onions
3 cheese enchiladas with onions
spanish rice
bowl of jalapenos
french fries
cheeseburger all the way
bowl of mayonnaise
bowl of ketchup
bowl of pico de gallo
3 Dr. peppers
pitcher of ice
banana split ice cream
and 4 quesadillas

Last Meal of Miguel Flores (11/09/2000), 2014

fried catfish
fried chicken
french fries
onion rings
green salad
fresh carrots
and coke

Last Meal of James Beathard (12/09/1999), 2014

LE CROCODILE DE LA VOLGA

*Tu peux danser avec le crocodile, mais garde toujours
à l'esprit le moment où la musique va s'arrêter.*

Proverbe hongrois

Cerveau reptilien et comptine enfantine

Bataille de Stalingrad, fin août 1942. La ville tombe en ruine au fur et à mesure des affrontements. Durant la nuit, des hordes de chiens tentent de traverser la Volga pour échapper à l'enfer de la guerre. Dans son ouvrage *L'usage des ruines*, Jean-Yves Jouannais raconte :

Les troupes assiégées du général allemand von Paulus résistèrent, mais le manque de ravitaillement, la rigueur de l'hiver et les assauts soviétiques eurent raison des défenseurs. Mais aussi le tango. Les unités du NKVD en charge de la propagande et de la guerre psychologique du côté soviétique avaient braqué leurs haut-parleurs vers les positions allemandes. Des journées durant, ceux-ci diffusèrent des milongas très lentes, musique à haut coefficient mélancolique, afin d'aggraver le moral de l'ennemi. On raconte qu'il fut fait usage de tous les modes de prédation. Que certains même furent inventés là. Créations pures ou adaptations brutales du règne animal. Effectivement, les animaux avaient fui le champ de bataille. Les hommes les remplaçaient.⁴⁹

De nombreux clichés du conflit sont parvenus jusqu'à nous. Parmi eux, une photographie d'Emmanuel Evzerikhin (1911-1984) prise le 23 août 1942, juste après une attaque aérienne allemande : *on y voit, miraculeusement préservée, au milieu d'une place détruite, une sculpture plus immobile qu'aucune autre. Elle représente six enfants, main dans la main, dansant une ronde autour d'un crocodile menaçant. Construite en 1933 pour orner la place Privokzalnaya, devant la gare centrale n. 1, elle sera encore filmée par les Soviétiques en 1946 avant d'être rasée deux ans plus tard pour n'être jamais reconstruite.⁵⁰*

La statue est l'œuvre de Romuald Iodko, auteur de plusieurs sculptures dans l'espace public pour le compte de l'Union soviétique. Quant à l'étrange programme iconographique proposé, il est tiré d'un conte pour enfants écrit par Korneï Tchoukovski dans les années 1920⁵¹. Le pirate Barmaleï se rend en Afrique, où il terrorise les animaux. Les enfants se lancent alors à sa poursuite, malgré l'avertissement suivant :

49 Jean-Yves Jouannais, *L'usage des ruines. Portraits obsessionaux*, Gallimard, Paris 2012, p. 69-70.

50 *Ibid.*, p. 71-72.

51 Korneï Tchoukovski, *Barmaleï*, 1925.

*Petits enfants !
Pour rien au monde
N'allez en Afrique
N'allez pas vous promener en Afrique
En Afrique il y a des requins,
En Afrique il y a des gorilles,
En Afrique il y a des grands méchants crocodiles !*

Une fois sur place, les enfants entravent un temps les agissements de Barmaleï avant de se faire attraper. Mais grâce à l'arrivée du Docteur Aibolit, bien aidé par les animaux, le pirate se retrouve aculé et finit par se faire avaler par un crocodile. Du fond de l'estomac du reptile, Barmaleï implore le pardon et promet de s'améliorer, si bien que le crocodile le recrache pour qu'il puisse rentrer en Russie avec les enfants et le Docteur Aibolit. La scène sculptée fait sans doute référence à cet heureux dénouement. Le crocodile est célébré par le *khorovod* des enfants, une danse circulaire typique des régions slaves :

*Heureuse, heureuse, heureuse marmaille,
Dansant et jouant autour du feu de camp :
Tu nous as de la mort sauvés,
Tu nous as libérés.
Juste à temps
Tu nous as vus,
Ô bon crocodile !*

En comparant les deux extraits ci-dessus, il est frappant de constater comme le rôle du crocodile évolue au fil de l'histoire, passant du statut d'opposant à celui d'adjuvant.⁵² Le pirate Barmaleï retourne lui aussi sa veste une fois pris au piège, en suppliant les enfants de lui rendre sa liberté. Mais ses larmes de crocodile ne trompent que la naïveté des personnages, et le lecteur ne sera pas surpris de voir Barmaleï jouer à nouveau les trublions dès l'histoire suivante.

Reste que la sculpture telle qu'on la découvre sur la photographie d'Evzerikhin demeure ambivalente. La nature de la relation entre l'animal et les enfants semble difficile à établir avec certitude. S'agit-il véritablement d'une célébration ? L'animal semble apeuré et pris au piège, tandis que les enfants détournent la tête de l'animal, inconscients de la menace qu'il représente.

52 Sur l'étude de la structure des contes, voir l'ouvrage fondateur de Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (1928), Editions du Seuil, Paris 1970.

La sculpture photographiée résonne curieusement avec le contexte de la bataille. En résistant miraculeusement à la pluie de bombes déversée sur la ville, la ronde enfantine constitue un pied de nez à l'horreur de la guerre. Le groupe d'enfants renvoie à l'innocence de la population civile prise au piège, tandis que le crocodile, animal primitif et carnassier, fait écho à l'âpreté des combats. Jean-Yves Jouannais file la métaphore en invoquant le cerveau reptilien⁵³, *ce premier cerveau, responsable de la haine, de la peur, de l'hostilité, de l'instinct de survie, de la hiérarchie, du clanisme, du besoin d'un chef, il se tient devant eux. [...] Les soldats l'ont élevé sur un socle. [...] Dans le crocodile, les hommes ne voient pas la guerre, ils se découvrent en guerriers*⁵⁴. Le crocodile impuissant renvoie au soldat qui se terre parmi les décombres. Mais en tant que corps étranger pris au piège, l'animal peut aussi se lire comme le bouc émissaire d'un jeu pervers. La ronde des enfants rejoue à une échelle réduite le siège de l'armée allemande, qui se fera à son tour encercler à la fin de la bataille.

Répliques et films

Bien que la statue soit l'une des rares constructions encore verticales à l'issue du conflit, elle est finalement détruite quelques années plus tard, car n'entrant plus dans les plans de réaménagement de la ville. Pourtant, 71 ans jour pour jour après les bombardements immortalisés par Evzerikhin, la sculpture renaît de ses cendres. En effet, le 23 août 2013, Vladimir Poutine participe à l'inauguration d'une réplique de la statue, signée par l'élève du sculpteur original, Aleksandr Bourganov, et installée au même emplacement, sur la place de la gare d'une ville qui s'appelle désormais Volgograd. On doit sa mise en place à Aleksandr Zaldostanov, un membre influent du club de motards « Les loups de la nuit », visiblement proche du pouvoir en place. Placés sur un socle surélevé par rapport au modèle original, les personnages ont été stylisés et moulés en résine blanche. Mais la nouvelle sculpture fait d'avantage référence au cliché d'Evzerikhin qu'au conte de Tchoukovski, puisqu'elle tient lieu de mémorial dédié aux 40'000 victimes de ce jour noir d'août 1942.⁵⁵ Une deuxième réplique de la statue se tient devant le musée de la bataille de Stalingrad. Erigée elle aussi en 2013, elle se présente comme

53 La théorie du cerveau triunique a été introduite par le neuroscientifique Paul D. McLean en 1969. Elle distingue trois cerveaux apparus successivement au cours de l'évolution humaine : le cerveau reptilien ; le cerveau paléomammalien ; et le cerveau néomammalien. Bien que ce modèle soit aujourd'hui largement dépassé, l'expression *cerveau reptilien* est passée dans le langage courant pour représenter le siège des fonctions vitales et des comportements primitifs.

54 Jean-Yves Jouannais, *L'usage des ruines*, op. cit., p. 74.

55 Notons encore qu'un attentat survenu dans l'enceinte de la gare le 29 décembre 2013 a fait 16 morts.

une reconstitution historique aux côtés d'un immeuble maintenu à l'état de ruines après les bombardements.

Entre temps, les auteurs du conte et de la photographie ont connu des fortunes diverses. En effet, malgré le succès de *Barmaleï* auprès des enfants, le régime soviétique reprocha à Tchoukovski de ne pas assez promouvoir les valeurs communistes, tant et si bien que le malheureux ne publia d'histoire de crocodiles jusqu'à la mort de Staline en 1953. De la même manière, le cliché d'Evzerikhin ne fût pas retenu par la presse de propagande soviétique, qui voulait avant tout montrer l'héroïsme de la population civile qui résiste à l'envahisseur. Mais l'évidente puissance pathétique du cliché d'Evzerikhin a fini par refaire surface, au point que l'image devienne l'un des symboles de la bataille, et se voit finalement consacrée par Poutine.

Plusieurs films de fiction font également référence à la sculpture. Dans *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), la photographie d'Evzerikhin est projetée sur un fond de musique de Beethoven dans le cadre du traitement expérimental imposé de force au personnage principal pour le rendre non violent. Dans *V for Vendetta* (James McTeigue, 2005), une sculpture similaire fait office de mémorial dans un Londres futuriste pour un attentat survenu dans une école, mais le crocodile a disparu du centre de la composition. Par la suite du film, on découvre que l'attentat en question a été secrètement orchestré par le gouvernement ultra sécuritaire pour manipuler les foules.

On retrouve d'autres répliques de la statue dans les décors de films qui retracent la bataille de Stalingrad. Dans une scène d'*Enemy at the gates* (Jean-Jacques Annaud, 2001), un soldat adopte une posture crocodilienne en se cachant parmi les cadavres qui jonchent le sol de la fontaine pour échapper à l'ennemi. Dans le film en 3D *Stalingrad* (Fedor Bondarchuk, 2013), les décombres de la ville servent de terrain de jeu pour un face-à-face entre deux tireurs d'élite, tandis que la sculpture apparaît plusieurs fois dans le viseur des snipers.

Le groupe sculpté fait donc l'objet de réappropriations qui se chargent d'un sens nouveau selon les contextes d'énonciation. L'ambiguïté qui se dégage du rapport entre le crocodile et la ronde enfantine suscite plusieurs interprétations. Au final, on constate que la même image peut changer de statut et servir différents discours, qu'ils soient narratifs, politiques ou de propagande.

Kitsch totalitaire

La fontaine Barmaleï et ses répliques s'inscrivent toutes dans un registre que l'on pourrait qualifier de kitsch. Pour l'écrivain tchèque Milan Kundera, la notion de kitsch s'inscrit dans une tradition européenne à tendance totalitaire :

Derrière toutes les croyances européennes, qu'elles soient religieuses ou politiques, il y a le premier chapitre de la Genèse, d'où il découle que le monde a été créé comme il fallait qu'il le fût, que l'être est bon et que c'est donc une bonne chose de procréer. Appelons cette croyance fondamentale accord catégorique avec l'être. [...]

Il s'ensuit que l'accord catégorique avec l'être a pour idéal esthétique un monde où la merde est niée et où chacun se comporte comme si elle n'existait pas. Cet idéal esthétique s'appelle le kitsch.

C'est un mot allemand qui est apparu au milieu du XIX^e siècle sentimental et qui s'est ensuite répandu dans toutes les langues. Mais l'utilisation fréquente qui en est faite a gommé sa valeur métaphysique originelle, à savoir : le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable.⁵⁶

Dans cette perspective, le groupe sculpté tel que représenté dans la photographie nierait le caractère inacceptable de la guerre en feignant d'ignorer les bombardements intensifs. En esthétisant le conflit, le cliché d'Evzerikhin donne un faux espoir qui entraîne la censure ou l'exploitation à des fins politiques.

Kundera poursuit sa réflexion :

Le kitsch est l'idéal esthétique de tous les hommes politiques, de tous les mouvements politiques.

Dans une société où plusieurs courants coexistent et où leur influence s'annule ou se limite mutuellement, on peut encore échapper plus ou moins à l'inquisition du kitsch; l'individu peut sauvegarder son originalité et l'artiste créer des œuvres inattendues. Mais là où un seul mouvement politique détient tout le pouvoir, on se trouve d'emblée au royaume du kitsch totalitaire.

Si je dis totalitaire, c'est parce que tout ce qui porte atteinte au kitsch est banni de la vie : toute manifestation d'individualisme (car toute discordance est un crachat jeté au visage de la souriante fraternité), tout scepticisme (car qui commence à douter du moindre détail finit par mettre en doute la vie en tant que telle), l'ironie (parce qu'au royaume du kitsch tout doit être pris au sérieux), mais aussi la mère qui a abandonné sa famille ou l'homme qui préfère les hommes aux femmes et menace ainsi le sacro-saint slogan « croissez et multipliez-vous ».

⁵⁶ Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984), Gallimard, Paris 1989, p. 356-357.

*De ce point de vue, ce qu'on appelle le goulag peut être considéré comme une fosse septique où le kitsch totalitaire jette ses ordures.*⁵⁷

On remarque ici que, dans un premier temps, l'originalité de la sculpture et de la photographie ne s'accorde guère avec la ligne de conduite voulue par la propagande soviétique. Puis cette imagerie est progressivement devenue un symbole de cette terrible bataille, qui constitue la première défaite d'Hitler. La réplique de la statue confirme ce nouveau statut iconique et ne fait que rajouter une couche de kitsch plus contemporain à l'ensemble. Pourtant, des traces de moisissures commence déjà à noircir la nouvelle statue à la blancheur scintillante, comme pour lui donner une patine qui lui conférerait un semblant d'authenticité.

Le silence du crocodile

Contrairement au groupe d'enfants, qui se tiennent droits, figés dans la rigidité de la composition, le crocodile se veut plus réaliste qu'héroïque face à la pluie de bombes qui s'abat sur la ville. Posté malgré lui sur un piédestal, il se terre en position horizontale, tentant vainement de se camoufler parmi les décombres. Mais les eaux de la Volga semblent bien loin de la place centrale de Stalingrad, et l'on peut lire dans son regard la peur, le dépit et l'agonie. Hors de l'eau, à découvert, il ouvre la gueule, impuissant. Loin de ses contrées exotiques, il pousse un soupir, mais son appel demeure silencieux. Car pour espérer entendre son vagissement, il faudrait lire entre les lignes (lignes de front, lignes de conduite, lignes de fuite). Le crocodile est étranger au champ de bataille, et pourtant il est offert à tous les regards, couché sur la pierre froide de son socle, au cœur de l'action, perdu dans l'œil du cyclone. Il est l'observateur privilégié de cet horrible spectacle, une altérité, un tiers apatride dont le regard gris nous renvoie un reflet peu flatteur. La fontaine est vide depuis bien longtemps, et l'animal reste prisonnier des enfants. Il gît au centre de l'image, et pourtant il demeure étrangement lointain. Créature aquatique dans une ville en feu, il ne cadre pas avec ce triste décor où même les enfants ont perdu leur innocence. Les chiens errants ont déserté la ville, mais le crocodile reste pétrifié, seul au cœur de la bataille, poussant un ultime cri en guise de réaction.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le constat est sévère : l'art moderne, qui s'est dressé héroïquement contre les bombes, n'a pas résisté ; le monde sombre dans le kitsch totalitaire. Pourtant, dans la nuit noire, les échos du cri du crocodile de la Volga résonnent encore pour ceux qui y prêtent une oreille attentive.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 363-364.



Using Ludwig van like that.
He did no harm to anyone.

A Clockwork Orange, Stanley Kubrick, 1971 (capture d'écran)



V for Vendetta, James McTeigue, 2005 (capture d'écran)



Enemy at the gates, Jean-Jacques Annaud, 2001 (capture d'écran)



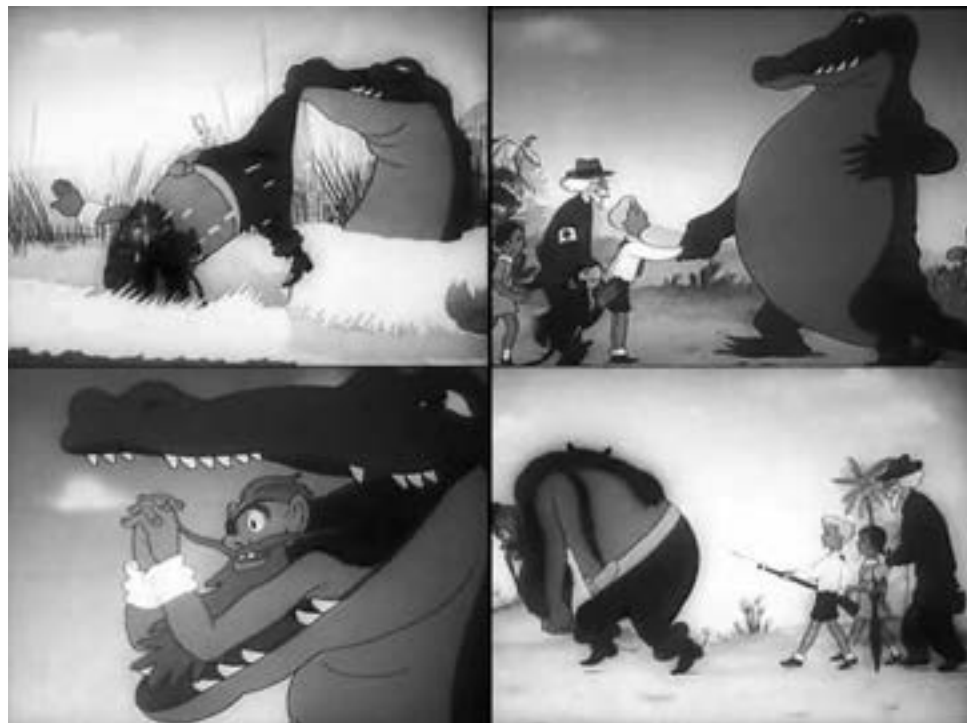
Stalingrad, Fedor Bondarchuk, 2013 (capture d'écran)



Fontaine Barmaleï, Place Privokzalnaya, Stalingrad
 Photo : Emmanuil Evzerikhin , 23.08.1942
 Sculpture : *La ronde des enfants*, Romuald Iodko, 1933



Aleksandr Bourganov, *Fontaine Barmaleï*, 2013, Volgograd



Captures d'écran tirées du dessin-animé *Barmaleï*
 Leonid Amalrik et Vladimir Polkovnikov, Soyuzmultfilm, 1941.



Réplique de la Fontaine Barmaleï, 2013, Musée de la bataille de Stalingrad, Volgograd

CROCODILE FURY

Le film hongkongais *Crocodile Fury* (Ted Kingsbrook, 1988) figure régulièrement en bonne place dans les classements des pires navets de toute l'histoire du cinéma. Pourtant, en éclatant les structures narratives et en déconstruisant certains clichés des séries B, *Crocodile Fury* fait preuve d'une audace et d'une intensité rares, qui peuvent déstabiliser le spectateur.

La genèse du film repose sur la méthode dite du « deux en un », qui consiste à combiner des séquences de plusieurs films pour en récréer un nouveau, monté de toutes pièces et à moindre coût, en se contentant de tourner quelques scènes complémentaires pour assurer un semblant de cohérence. D'où un résultat peu crédible qui ne manque pas de s'attirer la risée du public, avec une intrigue décousue, des scènes sans queue ni tête et des personnages inconsistants, auxquels viennent s'ajouter dans le cas présent des effets spéciaux ratés, un doublage lamentable et des décors en carton-pâte. Malgré tout, ce film hybride mériterait d'être considéré pour ses qualités esthétiques inédites. En effet, *Crocodile Fury* revisite le genre de film d'horreur animalier, en vogue depuis *Les Dents de la mer* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975). Loin du projet des intellectuels de la Nouvelle Vague, qui détournaient les conventions du cinéma hollywoodien à grands coups de mises en abyme et de regards caméra, *Crocodile Fury* sape les codes du cinéma populaire par le bas, en plongeant dans ce que celui-ci a de plus ridicule et fascinant à la fois, avec un humour déconcertant et une économie de moyens remarquable. Dans une surenchère sans limites, le film propose un formidable embrouillamini à base de métempyscoses, de mercenaires armés jusqu'aux dents, d'étranges zombies, de cowboys qui vomissent des asticots, de serveurs qui crachent des poissons, de crânes volants, de boules de cristal, et de kung-fu, le tout ponctué par une banale histoire d'amour, et rythmé par les attaques incessantes des crocodiles géants, dont on ne voit quasiment jamais le corps en entier dans le même plan, trucage oblige.

Invraisemblable vraisemblance

Ce collage de séquences disparates s'oppose à un certain réalisme esthétique tel que défendu par André Bazin dans un article intitulé « Montage interdit » : *il me semble qu'on pourrait poser en loi esthétique le principe suivant : « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit. » Il reprend ses droits chaque fois que le sens de l'action ne dépend plus de la contiguïté physique, même si celle-ci est impliquée.*⁵⁸

⁵⁸ André Bazin, « Montage interdit », in *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958), Cerf-Corlet, Paris 2007, p. 59.

Pour argumenter son propos, Bazin compare les séquences de deux documentaires de Robert Flaherty, *Nanouk l'Esquimau* (1922) et *Louisiana Story* (1948) : *si l'image de Nanouk guettant son gibier à l'orée du trou de glace est l'une des plus belles du cinéma, la pêche du crocodile visiblement réalisée « au montage » dans Louisiana Story est une faiblesse. En revanche, dans le même film, le plan-séquence du crocodile attrapant le héron, filmé en un seul panoramique, est simplement admirable. Mais la réciproque est vraie. C'est-à-dire qu'il suffit pour que le récit retrouve la réalité qu'un seul de ses plans convenablement choisi rassemble les éléments dispersés auparavant par le montage.*⁵⁹

En prônant l'unité de la séquence plutôt que le découpage fragmentaire du montage, Bazin pose la question de la vraisemblance. Selon son point de vue, il est essentiel que les principaux facteurs d'action de la séquence apparaissent dans le même plan d'ensemble à un moment donné pour que le spectateur puisse croire à l'unité de temps et d'action : *il serait inconcevable que la fameuse scène de la chasse au phoque de Nanouk ne nous montre pas, dans le même plan, le chasseur, le trou, puis le phoque. Mais il n'importe nullement que le reste de la séquence soit découpé au gré du metteur en scène. Il faut seulement que l'unité spatiale de l'événement soit respectée au moment où sa rupture transformerait la réalité en sa simple représentation imaginaire.*⁶⁰

Au fond, qu'importe pour lui que Nanouk aie réellement pêché le phoque au moment même du tournage à l'aide des outils rudimentaires que l'on voit à l'écran, mais il faut que le film le laisse croire de la façon la plus transparente possible ; le film doit masquer sa construction pour mieux donner l'illusion de réel.⁶¹

Or, au-delà des défauts évidents de mise en scène, c'est justement cette unité de temps et d'action rendue plausible par la réunion des principaux protagonistes dans le même plan qui fait défaut à *Crocodile Fury*. Néanmoins, plutôt que d'y voir une erreur fondamentale, comme le voudrait Bazin, on peut aussi y lire un parti-pris radical, une rupture avec le besoin de réalisme et d'immersion voulu par le cinéma dominant dit « de la transparence ». Ainsi, l'opacité des marécages de *Crocodile Fury*

se situe précisément à l'opposé de l'idéal esthétique de Bazin. Les quinze premières minutes du film consistent en un déluge d'effets spéciaux mal goupillés, d'amorces d'intrigues mal articulées, de personnages stéréotypés et d'attaques de crocodile gratuites, qui sont autant de manières de conclure un pacte avec le spectateur : le film ne cherche pas à représenter la réalité, mais propose une représentation imaginaire, grotesque et monstrueuse. En détournant l'usage du champ/contre-champ, *Crocodile Fury* peut faire combattre des personnages issus de deux films différents. Et qu'importe si l'ensemble apparaît comme peu crédible ; le film ne cherche pas à duper son public ; il s'assume entièrement comme une construction factice, et fait le pari que cette mise à distance n'entrave pas le plaisir du spectateur, bien au contraire.

En étant composé d'une multitude de séquences directement tirées d'autres films, *Crocodile Fury* va bien plus loin que le travail référencé d'un cinéaste comme Quentin Tarantino. À la manière d'un film de David Lynch, des scènes oniriques ou terrifiantes s'enchaînent sans que l'on parvienne à reconstituer clairement l'intégralité de l'intrigue ; la familiarité de certains schémas récurrents au cinéma se retrouve mêlée à une déstabilisante absurdité. Contrairement à l'ambition de Bazin, le film ne cherche pas à rendre compte d'une réalité cohérente, mais remet en question l'hégémonie croissante qui se terre derrière l'apparente diversité de l'offre commerciale des séries B. Plutôt que de se lancer dans une invraisemblable quête de vraisemblance, *Crocodile Fury* s'engouffre dans la brèche de l'imaginaire touffu et de la mise à distance critique, et clame du même coup sa fascination et son aversion pour le cinéma.

59 *Ibid.*, p. 59-60.

60 *Ibid.*, p. 59.

61 Certes, les remarques de Bazin s'appliquent ici avant tout au genre documentaire, dont les enjeux diffèrent d'un film de fiction, mais le film documentaire n'en demeure pas moins une construction plus ou moins éloignée de la réalité. On sait par exemple que Flaherty a fait construire un demi igloo pour pouvoir en filmer l'intérieur reconstitué dans de bonnes conditions. Sur ce sujet, voir l'exposition *Hors-champs* au Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 03.11.2012-29.12.2013.



Ted Kingsbrook, *Crocodile Fury*, 1988 (captures d'écran)

LES LARMES DE JEAN-YVES JOUANNAIS

Ce chapitre se focalise sur le cycle de conférences-performances *L'Encyclopédie des guerres* de Jean-Yves Jouannais, un projet qui m'interpelle pour les questions de représentation qu'il soulève de par sa mise en scène particulière. Les problématiques liées à la posture du chercheur, sa subjectivité et ses méthodes de recherche y sont discutées.

Dans un deuxième temps, l'exemple d'une performance *live* de Nina Simone ainsi que celui d'un film de Jean Rouch permettent d'ouvrir la discussion à d'autres disciplines où la notion de performativité, à travers la voix notamment, occupe également un rôle important. Les questions de l'espace scénique et du lien avec le public y sont développées.

Ce chapitre est aussi l'occasion d'évoquer tout un panel de méthodes et de pratiques telles que la citation, le montage, le collage, le détournement, le cadavre exquis, le *cut-up*, la chanson, la fiction, l'expérience personnelle, l'association d'idées, l'amitié, l'échange, l'idiotie, le chamanisme, la collection, l'essai vidéo, ou la conférence-performance, qui sont autant d'exemples pour ma pratique dans le but de développer une recherche par les moyens de l'art.

L'Encyclopédie des guerres

Le 17 novembre 2011, je m'étais rendu à une conférence au Musée des beaux-arts de Lausanne. Jean-Yves Jouannais y était invité à présenter son projet de *L'Encyclopédie des guerres*, et l'expérience m'avait profondément marqué.

Jean-Yves Jouannais est un critique d'art français, né en 1964, ancien rédacteur en chef de la revue *Art Press* et grand adepte de sujets de recherche inattendus, comme en témoigne ses essais sur les nains de jardin, l'idiotie dans l'art du XX^e siècle ou les châteaux d'eau⁶². Lors de la conférence de Lausanne, Jouannais avait présenté les grandes lignes d'un vaste projet de recherche entamé quelques années auparavant, et qui se poursuit depuis lors : *L'Encyclopédie des guerres*. Le présent chapitre se base principalement sur un entretien publié en 2014⁶³ où Jouannais revient sur ses méthodes, sa posture, ses doutes et ses ambitions pour tenter de cerner les tenants et les aboutissants de ce vaste projet.

62 *Des nains, des jardins, essais sur le kitsch pavillonnaire*, Hazan, Paris 1999 ; *L'idiotie. Art. Vie. Politique – méthode*, Ed. Beaux-Arts Magazine livres, Paris 2003 ; *Prolégomènes à tout château d'eau*, éditions Inventaire, Paris 2004.

63 Sauf mention contraire, les citations qui vont suivre sont extraites de l'ouvrage suivant : Jean-Yves Jouannais, *Les barrages de sable*, Grasset, Paris 2014, p. 19-28.

L'Encyclopédie des guerres prend la forme d'un cycle de conférences qui se déroule dans deux lieux, le premier au Centre Pompidou, à Paris, depuis 2008, le second, dans un théâtre, la Comédie de Reims, depuis 2010. Les deux lieux en question révèlent déjà le caractère hybride du projet. Car si de nombreuses conférences de chercheurs ont lieu au Centre Pompidou, la Comédie de Reims rapproche d'emblée le projet des arts de la scène. Le fait est que *L'Encyclopédie des guerres* pourrait être qualifiée de conférence-performance, Jouannais écopant quant à lui du rôle de chercheur-performeur.

L'Encyclopédie traite de toutes les guerres, depuis l'Iliade, jusqu'au 6 août 1945, 8h15, heure japonaise, tandis que s'ouvre la soute à bombes d'Enola Gay au-dessus d'Hiroshima, soit 43 secondes avant l'explosion de la bombe. Ainsi, le corpus délimité par Jean-Yves Jouannais débute avec des sources écrites parmi les plus anciennes et s'arrête brusquement peu avant la fin de la Seconde Guerre mondiale. Par cette limite supérieure, Jouannais évite soigneusement de traiter des conflits actuels. L'auteur ne justifie pas son choix de s'arrêter à l'instant précis du largage de la bombe sur Hiroshima. Il faut sans doute y voir un moment charnière, un point de non-retour, le début d'une nouvelle ère guerrière qui équivaut à un changement de paradigme. Hiroshima, au même titre qu'Auschwitz, constitue le sommet de l'horreur, le summum de l'infamie, qui marquera profondément les esprits de la seconde moitié du XX^e siècle, et dont l'impact se ressentira notamment dans le champ artistique, auquel Jouannais se réfère fréquemment.

Le cycle de conférences se déroule selon un modèle préétabli :

Mon premier travail est de lire des «livres de guerre», c'est-à-dire tous les livres où la guerre fait son apparition, aussi discrète ou allusive soit-elle; autrement dit, tous les livres. J'y prélève des citations, qui vont nourrir des entrées préexistantes ou en créer des nouvelles. De ces entrées, il en existe aujourd'hui un peu plus de 830, la première étant Abattre (mort), la dernière Zouave, en passant par Boum, Camping, Hydrographie, Langueur (monotone), Mignardise, Mouche (Faire), Pâtisserie, Pompon, Silence (Réduire au), Triperie, Vadrouille (La très grande)... Et ce sont ces entrées que je déroule sur scène, classées par ordre alphabétique. Tandis que débute la sixième saison au Centre Pompidou, j'en suis à la lettre G. Ce qui me fait penser, ou calculer, que j'en ai environ pour quinze ans avant d'atteindre le terme du projet. Donc, pour résumer – ce que je trouve, entre nous, compliqué, on ne demande pas à un équilibriste de décrire ce qu'il fait sur son fil, soit on va au cirque, soit on n'y va pas –, je lis mes entrées constituées de citations, je montre des images, animées ou non, je les commente ou non. Et à partir de

là, je me lance, ou non, dans de bizarres tentatives de gloses improvisées. Cela commence alors à dériver, pour le meilleur ou pour le pire. Cela ressemble, me dit-on, à quelqu'un qui parlerait en dormant, livrant le mécanisme plus ou moins souple de ses associations d'idées. C'est parfois payant en terme de sens ou de poésie, d'intensité et d'émotion, et parfois cela ne produit rien que de l'ennui. Alors je passe à l'entrée suivante sans demander mon reste.

Le travail se déroule donc en trois phases : lire des livres sur la guerre, en tirer des citations, puis les commenter en public. Jouannais ne se base sur aucun critère prédéfini pour créer ou non de nouvelles entrées dans *L'Encyclopédie*. Il sélectionne des citations qui l'interpellent au gré de ses intuitions, suivant des associations d'idées, à la manière d'un pêcheur qui lance sa ligne à l'endroit de la rivière qu'il juge propice, sans avoir la garantie qu'il va y ferrer un poisson. Ces citations servent de base à des commentaires de natures diverses, des pistes de réflexions, des renvois à d'autres entrées, comme autant de tentatives de comprendre ce qui se joue dans les multiples manifestations de la guerre. Ces extraits de textes, parfois accompagnés d'un support visuel tels qu'une séquence de cinéma, une photographie amateur ou un tableau d'histoire, servent de thème pour une improvisation. Sur scène, Jouannais agit comme un musicien dont les feuillets des partitions auraient été dispersés et réassemblés de manière désordonnée. A lui alors, d'abord hésitant, de combler les silences lacunaires, quitte à transformer la tonalité du morceau pour laisser libre cours à ses envolées lyriques. Pour ce faire, Jouannais fait appel à un formidable bagage littéraire et artistique acquis au cours de sa carrière, qui lui permet de se risquer aux comparaisons les plus inédites. Dans un premier temps simple compilateur, Jouannais devient le commentateur privilégié des fragments collectés en portant un regard novateur et décalé sur les entrées recueillies.

La structure de l'œuvre rappelle celle des *Fragments d'un discours amoureux* (1977) de Roland Barthes, où l'auteur se base sur des fragments d'œuvres littéraires, théâtrales ou poétiques qu'il combine à des expériences personnelles pour élaborer un discours sur la question amoureuse, compilé sous forme de notices classées par ordre alphabétique. On pense aussi à *Un ABC de la barbarie* de Jacques-Henri Michot, ouvrage constitué d'une liste alphabétique de stéréotypes médiatiques contrebalancée par une contre-liste formée de citations d'œuvres littéraires et artistiques, auxquelles s'ajoute une série de notes fictives sur le livre en train de s'écrire⁶⁴. Pour sa part, Jouannais cite Gustave Flaubert comme modèle :

64 Jacques-Henri Michot, *Un ABC de la barbarie*, Editions Al Dante, Paris 1999.

Dans le roman inachevé de Flaubert, Bouvard et Pécuchet, ces deux chercheurs de vérité s'adonnent successivement à des recherches sur la poésie, l'agronomie, la médecine, la géologie, la diététique, la religion, compulsant des milliers d'ouvrages et se livrant à autant d'expériences pour toujours, au final, recueillir l'incompréhension, être cueillis par l'échec. Étrangement, à aucun moment, les deux autodidactes de Flaubert ne plongent dans le champ de la guerre, laissant de côté la poliorcétique, l'art d'assiéger les villes, ignorant la science dite stratégique. Je voulais écrire à ma manière ce chapitre absent, oublié par Flaubert. J'emprunte aux deux copistes de Flaubert leur technique et leur ridicule ambition. C'est ainsi que je constitue une « bibliothèque de guerre », accumulant de manière hasardeuse, accidentelle, tous les ouvrages, essais, récits, livres techniques traitant du sujet de la guerre.⁶⁵

Si les récits guerriers de Louis-Ferdinand Céline sont souvent mentionnés, Jouannais trouve aussi le moyen de se référer régulièrement à Marcel Proust, Francis Ponge, Jorge Luis Borges ou Olivier Cadiot de manière indirecte. Et quand ceux-ci ne suffisent plus, notre compilateur fait appel à Félicien Marboeuf, un mystérieux écrivain contemporain de Proust dont on ne connaît que la correspondance, pur fruit de l'imagination de Jouannais. La littérature occupe donc une place de choix dans *L'Encyclopédie*, bien que celle-ci n'apparaisse bien souvent qu'entre les lignes de front du projet polémologique. Notons encore qu'en termes de projet absurde et obsessif, Jouannais n'en est pas à son coup d'essai, puisqu'il avait déjà fondé dans les années 1980 la *Société Perpendiculaire* avec ses amis Nicolas Bourriaud, Christophe Duchatelet, Laurent Quintreau et Christophe Kihm, sorte de « superadministration » kafkaïenne décrite en ces termes :

Celle-ci fut essentiellement une structure bureaucratique hyperréaliste. Constituée d'un comité central, structurée par un organigramme, la Société Perpendiculaire comptait dix bureaux aux attributions spécifiques (Propagande et Évangélisation ; Dissidence Officielle ; Institut de Contrôle Perpendiculaire ; Unité de Programme Perpendiculaire...) et avait ceci de particulier de ne s'être choisie aucune fonction, de n'avoir aucune raison d'être si ce n'est celle de produire, en quantité, des textes administratifs. La Société Perpendiculaire fut donc une vitrine, la fiction d'une entreprise, le mime d'une activité tertiaire. Cent dossiers, autant de circulaires, de notes émanant des services étaient régulièrement mis en circulation dans les circuits fortement hiérarchisés de la Société Perpendiculaire afin d'être amendés, censurés, commentés, améliorés, puis archivés. La réalisation n'était pas de mise, les projets

ne valant que pour leur qualité de fluidité administrative, leur poésie d'événement virtuel, leur performance dialectique. Il s'agissait d'induire des flux dans le cadre d'un vaste jeu de rôle qui impliqua quasiment à temps plein dix personnes durant dix ans. C'est ainsi qu'à partir de 1984, le théâtre administratif mis en scène par les responsables des différents bureaux s'est déroulé avec cette grandiloquence faible et feutrée propre aux univers où s'opère la gestion des biens, des intérêts. Les crises, pronunciamientos, esclandres, y prenaient l'apparence d'orages synthétiques ; leur véritable nature, saturée de fiction, les rendant assez proches de ces vagues mues mécaniquement à seule fin de rouler sur des plages artificielles de centres de loisirs implantés en milieu urbain.⁶⁶

En ne cherchant qu'à produire du vide derrière une masse de paperasse administrative, la *Société Perpendiculaire* se situait dans un registre essentiellement parodique, ce qui semble moins évident dans le cas de *L'Encyclopédie*.

Prenant l'allure d'un *feuilleton littéraire*, les séances se succèdent mois après mois devant un parterre d'habitues et de nouveaux curieux :

Je reviens, chaque mois, montrer l'état de ma collection. Cela dit, je vois l'affaire selon des perspectives changeantes. Parfois, j'ai l'impression de participer, seul, à une bourse de collectionneurs. La fois suivante, j'éprouve la sensation d'adapter le protocole psychanalytique façon art brut. Le plus souvent, il me semble que je déploie les pièces d'un grand récit en cut-up. Mais ce dont je suis sûr, c'est que la principale vertu de cet exercice consiste à mesurer le temps de ma vie.

Malgré sa structure répétitive, le projet prend donc des tournures variées au fil des séances, dont les produits sont multiples et incertains. Mais si Jouannais travaille sur les guerres en amateur naïf, à la manière de Bouvard et Pécuchet, il s'agit bel et bien d'un projet de toute une vie, au potentiel infini, voué au fiasco. Dans sa radicalité et son absurdité, l'entreprise ressemble à une fiction borgésienne. Dans un geste similaire à celui de Marcel Duchamp interrompant toute pratique artistique pour se consacrer aux échecs, Jean-Yves Jouannais a sacrifié sa carrière de critique d'art pour se livrer presque exclusivement à la mise en œuvre d'un grand récit oral aux visées imprécises. L'enjeu du projet ne se résume pas à tenter de comprendre les diverses formes et mécanismes de la guerre pour mieux lutter contre l'infamie. La mise en scène travaillée dessine les contours d'une ambition narrative. On ne peut que suspecter Jouannais d'un dessein secret : celui de devenir un personnage de

65 Citation tirée du site du Centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cczkK/rABGRkq>, consulté le 9 février 2015.

66 Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres – I would prefer not to* (1997), Verticales, Paris 2009, p. 156-158.

roman. On pourrait même dire un « personnage conceptuel⁶⁷ », soit pour Deleuze et Guattari un personnage dont l'attitude incarnerait un concept philosophique en soi, à la manière de *l'Idiot* de Dostoïevski.

L'Encyclopédie des guerres est un jeu dont les règles ont évolué en cours de route :

*Au début, j'aspirais à n'être qu'un compilateur neutre. Puis le jeu a gagné du terrain, invitant à sa suite des formes composites de fiction, de journal intime, de roman, de relation de rêves... Cette évolution a d'elle-même transformé l'obsession. En fait, j'étais très énervé contre Caillois – contre Bataille également, par la même occasion –, trop sensible aux manifestations du sentiment religieux, et qui désirait voir la guerre, peut-être pas comme une manifestation du sacré, mais possédant à un degré éminent le caractère essentiel du sacré : elle interdirait qu'on la considère avec objectivité, elle paralyserait l'esprit d'examen. Marquée à ses débuts par cette irritation, L'Encyclopédie des guerres a, plus modestement, tenté de répondre à la question de mon intérêt pour le phénomène. De fait, je n'ai jamais accepté l'idée que le sujet de la guerre m'intéressait. En quoi cela pourrait-il mériter le moindre intérêt ? Le bon et naïf comte Bézoukhov, désirant assister à la bataille de Borodino, s'empêtre dans cette difficile définition du type de curiosité éprouvée pour les faits de la guerre : « Je suis venu... comme ça... vous savez... cela m'intéresse, dit Pierre qui avait déjà répété tant de fois toute la journée ce mot dénué de sens 'cela m'intéresse'. » L'épigraphe choisie par Malaparte en exergue de *La Peau* est une phrase de Paul Valéry : « Ce qui m'intéresse n'est pas toujours ce qui m'importe. » Tout est évidence au fil de cette formule. A ceci près qu'elle se trouve être plus convaincante un peu au-delà de sa logique relativiste, lorsqu'elle tend à signifier que rien ne nous importe de ce qui nous intéresse. Ce qui nous intéresse n'est jamais important. Et puis, en termes de finance, l'intérêt est la rémunération offerte en retour d'un prêt d'argent. Cela sonne comme « avoir des intérêts dans quelque chose ». On attend un retour sur investissement. Comme s'il devait y avoir un intéressement au fait de s'intéresser, un calcul à plus ou moins long terme qui corrompt ce que l'on entend par curiosité. Je me découvrais effectivement écoeuré par cette insipide antienne culturelle de l'intérêt que l'on serait censé porter à tout. Parce qu'on est tous susceptibles d'être « intéressés par » et que cette propension n'a d'autre horizon que la survie en apnée de nos alibis intellectuels, toute cette petite curiosité mécanique devrait être rejetée. Rejetée, au profit de la faculté d'agression et d'énervement des objets, seule à même de caractériser l'expérience artistique. C'est selon ce prisme que doivent être appréhendées*

⁶⁷ Sur la notion de personnage conceptuel, voir le chapitre 3 de Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 63-85.

les constructions de l'esprit. Et ce n'est pas autrement, aujourd'hui, que je m'accapare le sujet de la guerre : dans la gêne, par le malaise, nullement sur le mode de l'harmonie ou des affinités électives.

L'entreprise désintéressée s'oppose donc à des conceptions de la guerre essentialistes et vient combler un manque. La guerre n'est pas un sujet de prédilection, mais plutôt un sujet de préoccupation, un nœud qu'il s'agit de démêler.

Mais si toute *L'Encyclopédie* passe par le filtre de son compilateur, elle n'en demeure pas moins une expérience sociale régulièrement mise au profit du public. Dans cette optique, Jouannais a mis en place un système d'échange de livres :

*A l'issue des premières conférences, des personnes m'ont apporté des livres. Cela me gênait. J'ai alors décidé d'accepter ces ouvrages dans le cadre d'un échange. J'ai appelé ça « Conversion d'une bibliothèque de non-guerre en bibliothèque de guerre ». Cela a déjà eu lieu quatre fois. Le principe en est toujours le même. J'installe un certain nombre d'ouvrages de ma bibliothèque personnelle, de mes premiers Jules Verne en Bibliothèque verte aux essais d'esthétiques accumulés au cours de ma carrière de critique d'art. Les gens m'apportent des livres de guerre et prennent, en échange, les ouvrages qui les intéressent dans ma bibliothèque. Tous ces échanges sont enregistrés dans des registres, authentifiés par l'apposition de tampons. Ce troc a trois avantages. D'abord, il participe d'une économie propre à cette entreprise, puisque je me dois de lire tous les livres ayant été écrits sur tous les aspects de tous les conflits, et que, de fait, je n'ai pas les moyens de les acheter tous. En deuxième lieu, il est important que je ne choisisse pas les livres à partir desquels je travaille. Je bricole des intuitions avec ce que je trouve, avec ce qu'on m'amène. Je ne construis pas de théorie pavée de livres bien calibrés, je trébuche sur des bribes de littérature arrachées au hasard. Enfin, le fait de voir peu à peu disparaître ma première bibliothèque, celle de non-guerre, me permet de prendre la mesure de mon engagement et de faire en sorte de le respecter dans la durée. Ce mouvement de vases communicants, entre ma bibliothèque qui se vide et celle qui se constitue, fait évoluer en douceur l'horizon que me promettent mes livres. Je sais que je n'aurai plus l'usage de mes Richard Brautigan, à l'exception du Général sudiste de Big Sur. Je sais que je n'aurai plus à relire *La Comédie humaine*, à l'exception des Chouans et du Colonel Chabert, ou, à la limite, d'Une passion dans le désert. Je laisse filer mes Huysmans, que j'adorais, contre une édition rare des Croix de bois de Roland Dorgelès ou Bunker archéologie de Paul Vilirio. J'ai échangé une très belle édition des Amours jaunes de Tristan Corbière contre les Mémoires de Winston Churchill. De même, je ne garde rien sur l'histoire de la peinture, hormis tout*

ce qui touche à la peinture d'histoire. Je me sépare de tout Gustave Courbet contre tout Edouard Detaille, de tout Yves Klein contre tout Alphonse de Neuville.

D'un point de vue pragmatique, on notera ici la remarquable écologie de moyens mis en place par Jouannais, qui n'a besoin que de livres échangés pour mener à bien son projet, tant qu'il dispose de la salle du Centre Pompidou. En outre, ces séances de troc donnent lieu à de nombreux échanges verbaux, dont certains sont évoqués par la suite dans les présentations de *L'Encyclopédie*. On constate également l'engagement du chercheur-performeur dans un projet indépendant qui se déroule sur le très long terme. Jouannais évoque ici brièvement l'aspect économique d'une telle recherche, sans entrer dans les détails. On peut supposer que l'auteur avait acquis une certaine légitimité dans le champ artistique qui a favorisé la collaboration avec le Centre Pompidou, et que le musée rémunère ses représentations mensuelles, auxquelles sont venues s'ajouter les séances données à La Comédie de Reims, ainsi que les multiples conférences de présentation du projet, telle celle qui s'est tenue à Lausanne. De plus, si ses recherches dévorent sans nul doute la plus grande partie de son temps, elles offrent aussi des débouchés nouveaux à son auteur. En parallèle, Jouannais a ainsi publié deux livres en 2012 et 2014 sur des sujets développés originellement dans *L'Encyclopédie*, qui lui confèrent une source de revenus annexes⁶⁸. Au final, bien qu'il soit soutenu par des institutions, Jouannais mène ses recherches de manière indépendante, tout en restant en connexion avec ses amis artistes, chercheurs et écrivains.

Si Jouannais fait preuve d'humilité en s'abstenant de formuler d'autres buts à sa démarche qu'une quête personnelle, il n'en reste pas moins que ces multiples causeries pseudo-encyclopédiques puissent paraître un brin prétentieuses, voire vaniteuses; au point qu'elles donnent lieu à quelques séquences de cabotinage, à la manière d'un salon littéraire, comme pourrait le laisser croire sa manière nonchalante de dissenter sur des sujets graves? Questionné sur ce point, l'auteur s'en défend:

Que des gens suivent cette aventure ne la rend pas mondaine pour autant. Parce qu'elle s'interdit des déclinaisons comme le blog, le site Internet, je la trouve même assez peu snob. Pour répondre à votre question, je commencerai par évoquer l'historien de l'art Aby Warburg. Warburg dont la folie commence à la vue d'images de guerre. En 1918, il a en effet réuni des documents qui vont lui permettre de saisir la nature du conflit qui a ravagé le monde.

⁶⁸ *L'usage des ruines. Portraits obsessionnels*, Editions Verticales, Paris 2012; *Les barrages de sable*, op. cit.

Sa psychose aiguë naîtra de sa conviction qu'il est lui-même à l'origine de la guerre. Pour décrypter les images et les mots de la guerre, il faut également suivre Warburg, et Nietzsche, sur les chemins d'une iconologie critique et en quelque sorte pathologique. Au grand récit téléologique instauré par Vasari, Warburg oppose la fertilité des anachronismes. Pour ma part, il faut pouvoir relier les images de la phalange hoplitique grecque à la tactique du char d'assaut selon Guderian; les métaphores homériques du combat à certains aspects de la guerre des tranchées; le premier cuirassé émergent de la guerre de Sécession et une lecture du conflit comme Histoire naturelle; les pages de Peter Sloterdijk sur les gaz de combat comme une traduction du préambule de La Guerre du Péloponnèse de Thucydide, etc. Avec Warburg se précise la possibilité d'une attitude heuristique impliquant une inlassable expérience de pensée non précédée par l'axiome de son résultat. C'est, selon moi, suivant cette pente heuristique que L'Encyclopédie des guerres comme forme a généré d'elle-même les conditions d'un certain partage. Les gens ont envie d'y jouer avec moi.

La notion de jeu occupe une place centrale dans le projet de Jouannais, qui joue à *L'Encyclopédie* comme les enfants jouent à la guerre. Dès le départ, il opère un pari risqué en se lançant dans une entreprise qui le mène sur des terres inconnues. Il établit alors les règles du jeu avec un cadre de travail strict, mais qui demeure suffisamment ouvert pour laisser place à l'indéterminé et l'improvisation. Les représentations en direct confèrent à *L'Encyclopédie* la même tension que celle qui se dégage d'un numéro de cirque. D'où une certaine ambiguïté dans la démarche, qui emprunte tout autant à la rigueur scientifique qu'elle répond à quelques élans fantasmagoriques. A ce titre, Jouannais n'hésite pas à recourir occasionnellement à la fiction pour renforcer son propos, tout comme il lui arrive d'enfreindre certaines règles. Pour autant, ces écarts font toujours l'objet de mises en garde, et s'opèrent avec la complicité du public. En tant que concepteur et acteur de *L'Encyclopédie*, Jouannais navigue entre la position de maître du jeu et celle de simple pion sur l'échiquier, parfois perdu au cœur de la bataille. En lisant des citations sur scène, Jouannais incarne différents personnages le temps d'un instant, pour prendre ensuite une distance critique avec les propos rapportés ou se les réapproprier en leur donnant une portée nouvelle. Un jeu s'instaure également entre ce que le performeur veut bien nous dire et ce qu'il pense réellement. D'une certaine manière, Jouannais joue un personnage depuis le début de l'entreprise, celui du compilateur maniaque de *L'Encyclopédie des guerres*.

Le mode de présentation oral relève d'un choix méthodologique, qui permet de mettre facilement en lien des éléments disparates pour constituer une « expérience de pensée », tout en conférant une certaine proximité avec l'audience. L'oralité permet également des retours en arrière au début de chaque séance, qui viennent compléter ou contrebalancer ce qui a déjà été énoncé précédemment. De cette manière, *L'Encyclopédie* se fait et se défait séance après séance :

Il n'y aura jamais de livre. C'est une machine orale, un atelier épique. La vie à venir de L'Encyclopédie des guerres sera la somme des traces laissées dans les mémoires de ses spectateurs, au fil du temps, comme au gré des phénomènes d'oubli, d'interpolation et de réécriture auxquels elles seront soumises. Elle existera, ou disparaîtra, comme somme de ces ersatz mnésiques dispersés que rien jamais ne reliera entre eux.

En cela, le spectacle proposé se rapproche intrinsèquement de la performance, où le *hic* et le *nunc* (l'ici et le maintenant) jouent un rôle fondamental. En demeurant immatérielle, *L'Encyclopédie* reste vivace et échappe partiellement à sa marchandisation. Pour autant, il existe des enregistrements vidéo des conférences, qui sont disponibles en libre accès sur le site internet du Centre Pompidou. *L'Encyclopédie des guerres* n'est donc pas nécessairement vouée à disparaître totalement, comme son auteur voudrait bien nous le faire croire.

Au fil de l'entretien, Jouannais nous livre des indices sur sa manière de travailler à grands renforts de citations et d'exemples tirés des arts et de la littérature pour la plupart, qu'il s'approprie et combine à sa guise, et qui forment, au regard de ce corpus guerrier, un cocktail explosif. À la manière d'un cadavre exquis, *L'Encyclopédie* se déplie au fil des séances et prend la forme d'un collage aux accents surréalistes dont se dégage un sens nouveau au détour d'une phrase. Le choix surprenant pour certaines entrées de mots a priori étrangers au contexte militaire pousse l'auditeur à porter son attention sur des détails habituellement laissés de côté par les manuels d'histoire. Plutôt que de proposer un grand récit épique, *L'Encyclopédie* est constituée d'une multitude de fragments qui révèlent de nouveaux aspects des conflits étudiés, et questionnent nos pratiques de manière incisive et décalée. Par cette approche faussement naïve, distante et détaillée, qui passe par de micro-entrées, la démarche se veut critique et novatrice.

Ces extraits d'entretien résument bien le projet de *L'Encyclopédie des guerres*, mais laissent quelques questions en suspens. En effet, Jouannais reste laconique sur sa position et les buts d'une telle entreprise. En

toute humilité, le chercheur se réfugie derrière l'argument introspectif en déclarant qu'il ne mène rien d'autre qu'une quête personnelle. Pourtant, dès le départ, *L'Encyclopédie* revendique une portée publique. On ne sait pas exactement ce que les auditeurs retirent de cette expérience qui relève tout autant du feuilleton littéraire, de la fièvre du collectionneur, de la glose universitaire et de l'improvisation théâtrale. Mais le fait est que le spectacle continue d'attirer le public, qui semble y trouver son compte. En tant que grand compilateur, Jouannais se fait le porte-parole de multiples voix dont il donne des interprétations pour en tirer une substance nouvelle. Bien plus qu'un simple collectionneur, le rôle de Jouannais s'apparente à celui d'un chaman⁶⁹. Chacun des extraits choisis questionne le chercheur en son for intérieur et se voit incarné sur scène par le filtre singulier de sa voix. Le rituel de la conférence invoque les esprits textuels des récits de guerres passées. À ce titre, *L'encyclopédie des guerres* est un théâtre, un espace de parole où se rejouent des fragments de conflits passés à l'aune d'une relecture contemporaine, artistique et critique. Tel un équilibriste sur son fil, Jouannais *oscille entre la drôlerie, le ridicule, et puis la gravité, l'essentiel*, comme le signale le réalisateur Christophe Loizillon⁷⁰.

Par son combat irraisonné, la posture de ce chercheur-performeur évoque Don Quichotte. Et parce que *L'Encyclopédie des guerres* s'élabore suivant une logique appropriative, on citera le Quichotte réécrit par Pierre Ménard en écho à ses propres expériences plutôt que l'œuvre originale de Cervantes⁷¹. Mais là où Borges s'était contenté de résumer le projet fou d'un écrivain fictif en une dizaine de pages, Jouannais a choisi d'incarner ce personnage jusqu'au bout, quitte à s'astreindre à ce rôle jusqu'à la fin de sa vie. Et si Jouannais a choisi de pousser le jeu si loin, c'est que le costume qu'il s'est tissé lui sied à merveille. Le performeur part seul en guerre contre les mots de la guerre, cherchant du sens dans l'insensé devant un public amusé. Lui-même avoue ne pas savoir très bien vers quels horizons ce projet l'emmène. De même que tout livre

69 On retrouve la question du chamanisme chez Pascal Quignard : « La première spécialisation du chasseur fut le chaman : ce chasseur dont la spécialité est la chasse aux souffles, aux voix, aux visions, aux esprits. Cette spécialisation fût infiniment lente et progressive : le pouvoir sur la mort et la renaissance, puis le pouvoir sur la maladie et sur la guérison. Le chaman peut aller chercher n'importe quel souffle dans ses voyages pour le faire revenir et le faire tomber au milieu du groupe au terme de la transe musicale. » Pascal Quignard, *La haine de la musique*, op. cit., p. 116.

70 Citation extraite de la vidéo « Le public présente L'Encyclopédie des guerres », <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cBKGMn/rqpbpyog>, consulté le 9 février 2015.

71 Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », in *Fictions* (Ficciones, 1944), Gallimard, Paris 1983, p. 41-52.

possède une part d'autonomie vis-à-vis de son auteur, *L'Encyclopédie des guerres* est devenue une machine infernale qui subjugue son constructeur. Jouannais se retrouve désormais comme pris au piège, forcé de suivre les mouvements imprévisibles de la mécanique saugrenue qu'il a mise en place.

Malgré tout, le projet demeure équivoque sur certains points. En traitant principalement des grands conflits occidentaux, la recherche apparaît comme ethnocentrée à certains égards. Malgré ces entrées multiples et détournées, Jouannais finit trop souvent par évoquer la conquête de la Gaule par César ou la traversée des Alpes par Hannibal, même s'il en propose une lecture inédite. Mais ce biais provient en partie du fait que Jouannais, en lisant tous les livres qui lui tombent sous la main, s'est retrouvé malgré lui face à un corpus majoritairement traditionnel. En ce sens, les sessions d'échanges de livres servent à élargir ses perspectives. Lors de la 22^e séance de *L'Encyclopédie*, Jouannais se réjouit par exemple d'avoir mis la main sur un livre portant sur l'histoire de Tombouctou⁷². Probablement du fait du format des micro-entrées et du rôle central qu'occupe Jouannais dans le projet, les analyses proposées sont souvent d'ordre psychanalytique plutôt que psychosocial. Pourtant, la guerre dans ses multiples manifestations mériterait d'être traitée d'avantage comme un fait culturel et social que comme un problème individuel. En outre, Jouannais limite son corpus à la langue française, ou recourt à des traductions. Seuls les extraits de films sont montrés en langue originale et sous-titrés en français. Cette limitation décrédibilise son travail d'un point de vue scientifique, mais peut se justifier en partie par l'envergure littéraire du projet et le travail de fond effectué sur les mots et les expressions françaises. Néanmoins, on peut déplorer le fait que les documents visuels et sonores qui accompagnent les séances ne fassent pas l'objet d'une analyse plus poussée. Les extraits de film tombent parfois à plat malgré leur apport potentiel au projet. La richesse des matériaux collectés n'est pas toujours mise en avant. Les citations sont toujours replacées dans leur contexte, mais se retrouvent finalement peu étudiées d'un point de vue formel et stylistique, Jouannais dérivant rapidement vers d'autres horizons. Pour autant, l'auteur semble conscient des nombreuses embûches qui jalonnent son parcours, et n'hésite pas à faire part de ses propres doutes quant à la pertinence du projet en soulignant les nœuds qu'il reste à démêler au fil des séances.

72 La 22^e séance de *L'Encyclopédie des guerres* s'est tenue le 13 janvier 2011 au Centre Pompidou. https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-532b8bca7f195cbb5d689d97acc9cao¶m.idSource=FR_E-5935d156e7c8e3c955227c0193ab4d4

Les larmes de Jean-Yves Jouannais

Comme on a pu l'observer, Jouannais joue avec les sources et son public. Il feint la maladresse, confesse ses doutes pour mieux taire certains desseins. Une partie de l'intérêt de *L'Encyclopédie* réside dans ses non-dits entre l'auteur et son public suspicieux. Mais jusqu'à quel point le chercheur-performeur est-il sincère dans sa démarche au moment où il incarne son personnage sur scène ?

Pour résoudre une partie du problème posé par cette posture ambiguë, penchons-nous à présent sur un épisode survenu lors de la conférence de présentation de *L'Encyclopédie des guerres* à Lausanne mentionnée précédemment. Au fil de son exposé, Jouannais s'était mis à citer et commenter certaines de ses entrées, expliquant ce qui l'interpellait dans les morceaux choisis pour ouvrir des pistes de réflexions, tout en ménageant des effets de style dans son récit pour mieux accrocher son auditoire. Mais voilà qu'arrivée à son acmé, la performance prit brusquement une tournure dramatique : alors qu'il entreprenait la lecture de la dernière lettre d'un Poilu condamné au peloton d'exécution, Jouannais eut les larmes qui lui montèrent aux yeux⁷³. Ne parvenant pas à justifier cette perte de moyens désarmante, le chercheur-performeur raconta qu'il ne s'expliquait pas pourquoi la lecture de cette lettre en particulier provoquait chez lui un tel élan émotif, inopiné et systématique.

Qu'était-il en train de se jouer à ce moment précis ? De deux choses l'une. Soit Jean-Yves Jouannais est un formidable acteur ; tout son projet n'est que fumisterie et ses larmes sont celles du crocodile : elles visent à tromper son public pour s'en attirer les faveurs. Soit Jean-Yves Jouannais est avant tout un performeur. En cela, il habite son projet d'*Encyclopédie* jusqu'au point de fondre en larmes de manière sincère bien que préparée à l'avance, Jouannais se sachant bouleversé à chaque lecture de la lettre. Dès lors, son geste nous oriente vers le terme anglais d'*embodiment*. Issu de la psychologie cognitive, le concept d'*embodiment* se développerait ici à partir d'une idée, une sensation ou un affect qui seraient *incorporés* par le chercheur au point de resurgir sous forme performative, non seulement par sa voix (lors de la lecture et du commentaire des citations), mais aussi dans tout son langage corporel, jusqu'aux larmes dans le cas présent. En ce sens, le projet de *L'Encyclopédie des guerres* ne serait plus simplement parodique, déconstructiviste ou vaniteux, mais deviendrait plus profond et sincère. Plus que de *jouer*, il s'agirait de *rejouer* le drame de la guerre à une échelle individuelle à destination d'un public, voire de *déjouer* se qui se trame derrière la notion de guerre et ses multiples manifestations.

73 La correspondance en question est celle du sous-lieutenant Henri Valentin Herduin, exécuté sans jugement pour abandon de poste, et réhabilité en 1926.

Nina Simone – Feelings (Montreux Jazz Festival 1976)

Pour éclaircir ce dernier point, je présenterai ici l'exemple de la performance de Nina Simone (1933-2003) sur le morceau « Feelings » lors de son concert au Montreux Jazz Festival de 1976, qui pose lui aussi la question de jeu scénique et du lien avec le public⁷⁴.

La chanson en question intervient à la fin du concert, juste avant le rappel final. L'artiste se tient seule au piano, face au micro. La performance débute par ces quelques vers déclamés sur le ton du chanté-parlé et ponctués par quelques accords de piano :

*Feelings
Nothing more than feelings
Feelings
Nothing more than feelings
Feelings of love*

Le regard perdu dans le lointain, la chanteuse donne de plus en plus d'intensité à son phrasé avant de s'interrompre brusquement pour d'interpeller le public :

You know that ?

Le public répond alors par une série d'applaudissements. On remarquera ici la manière dont Nina Simone donne à entendre la couleur du morceau avant de marquer une pause pour expliquer brièvement ce qui va se jouer ici, afin de mieux emporter le public avec elle.

Okay, as a rowboat, get the soft together.
And we do here.

And we get to the mirror where we have forgotten our feelings of love.
You will help me, uh ?

L'utilisation de la première personne du pluriel (*we*) et l'évocation du miroir implique d'emblée l'idée d'une réciprocité entre la chanteuse et son public. La chanson est décrite comme le reflet d'une situation passée dans lequel chacun peut se projeter. La chanteuse reprend alors précipitamment le morceau.

⁷⁴ L'analyse qui va suivre se base sur une vidéo d'archive disponible sur internet : <https://www.youtube.com/watch?v=mH5ZE3N8cxU>, consulté le 9 février 2015.

*Teardrops
Falling down on my face
Trying to forget all my feelings of love*

A cet instant, Nina Simone s'interrompt à nouveau et laisse planer un silence, avant de souligner l'infamie qui est à l'origine du morceau :

God Damn... I mean you know, what a shame we have to write a song like that !

Puis elle fait mine de reprendre le morceau mais s'arrête de nouveau pour mieux s'expliquer :

Feelings...
I'm not making any fun of a man. I do not believe the conditions that produce a situation that demanded a song like that !

De plus en plus consternée, la chanteuse semble désormais révoltée contre les conditions de vie qui l'ont poussées à écrire un tel morceau. La vivacité de ces commentaires en aparté contraste avec la langueur du phrasé du morceau. Le public ne sait comment réagir face à l'emportement de la performeuse. Un rire et quelques timides applaudissements se font entendre, encouragés par Simone :

Oh come on, clap ! Damn it, what's wrong with you !

Le public applaudit alors chaleureusement et la chanson peut reprendre. Elle gagne progressivement en intensité.

*For my life I feel it
I wish I'd never seen it
It can't possibly come again
Feelings
Come on !
Whoa whoa whoa feelings
Whoa whoa whoa feelings
Again in my heart
Feelings
Feelings that I never met you
Feelings that I never even saw you
Again in my eyes*

Le morceau prend alors du relief par le biais d'un interlude au piano ponctué par l'intervention parcimonieuse d'une batterie. Puis la salle retombe dans le silence de ces quelques mots :

Trying to forget my feelings of love

La voix et le piano montent encore en intensité lors de la vague suivante.

*Feelings
I swear all my life I feel it
All long
I wish I've never lived this love
Hope this feeling never come again
Feelings
Feelings like I've never lost you
And feelings like I never really had you
Here in my arms*

Le morceau poursuit sa montée en puissance, et Nina Simone en annonce l'apogée prochaine, invitant le public à la suivre.

*Come on, let's hit the climax!
Feelings
You know the song, come on!
Whoa whoa whoa Feelings
Whoa whoa whoa feelings
Again in my eyes
Would you ?*

Le morceau retombe alors dans une douceur mélancolique. Les paroles ne sont plus que fredonnées sur le ton du murmure.

*Feelings
Oh Feelings
Let you go so soon... and so embarassly soft...
So let's please... of course...
Feelings
Whoa whoa whoa feelings
Whoa whoa whoa feelings
Again in my eyes*

On peut entendre au loin le public qui fredonne le morceau avec la chanteuse. Feignant d'être exténuée, dévorée par les émotions ravivées par la chanson, elle puise les forces nécessaires pour finir le morceau dans cette communion avec le public.

*Whoa whoa whoa feelings
Feed me, feed me, feed me!
Again in my eyes*

Il s'ensuit un bref interlude au piano aux nuances particulièrement faibles, puis le morceau repart de plus belle pour le final.

*Oh
Here in my heart
You'll always stay
Here in my heart
No matter what the world may say
You will stay here in my heart
No matter what are they
You will stay here in my heart
No matter what they say
No matter what they compose or do
No matter what the drugs may do or songs may do
Or people may do, I'm ashame will do to you
I will always have my feelings nothing can be stronger
Cause I know that there is all, that there is the base*

Lors de ce dernier passage, la chanteuse déchainée semble improviser des tirades électriques en guise de conclusion. Le public applaudit alors qu'elle s'apprête à offrir un dernier cri bestial et hors du langage, émotion pure qui marquera la fin du morceau.

*WHOOOAAA
Goodnight!*

Sous un tonnerre d'applaudissements, l'artiste se fend d'un au revoir, prend le bouquet de fleurs posé sur le piano et quitte la scène. Quelques instants plus tard, elle revient faire face aux applaudissements et esquisse quelques pas de danse avant de repartir. Elle finira par revenir définitivement, et parlera longtemps au public avant d'entonner quelques titres plus joyeux en rappel.

A première vue, il peut paraître curieux que cette chanson, que Nina Simone semble habiter corps et âme, soit en réalité une reprise d'un morceau composé à l'origine par Loulou Gasté en 1956 et remis au goût du jour par Morris Albert en 1974. Mais bien qu'elle ne soit qu'une interprète d'un morceau qui ne lui était pas destiné, la chanteuse prend la liberté de modifier une partie des paroles et de la ligne mélodique pour se l'approprier véritablement.

Mais c'est surtout la singularité de cette performance *live*, et le jeu qui s'instaure avec le public qui retiennent ici mon attention. Plus que son interprétation, c'est l'attitude de Nina Simone qui interpelle. Tout au long du morceau, la performeuse semble guetter une absence. Sa tête effectue de nombreux mouvements, comme si elle cherchait quelque chose des yeux. Fréquemment, son regard se porte sur la droite sans raison apparente. Et quand elle chante face au public, c'est le regard vide, tourné vers un souvenir inaccessible, dont elle nous laissera pourtant entendre les lointains échos dans son interprétation. Peut-être parce que le concert touche à sa fin, ou parce que le poids de cette chanson est trop lourd à porter, la performeuse semble exténuée, sans que l'on ne parvienne à savoir si cette fatigue est feinte pour coller au plus près du ton du morceau ou réellement éprouvée. Vraisemblablement, le personnage incarné par la chanteuse se confond avec la personnalité de la performeuse qui se cache derrière, donnant une profondeur sensible à la prestation.

L'absence évoquée plus haut fait naturellement écho à l'altérité invoquée dans les paroles de la chanson, et trouve son contrepoint en la présence scénique de la chanteuse à chaque prise de parole. Par la déconstruction du morceau qu'elle opère en direct, Simone pousse la chanson dans ses derniers retranchements pour mieux en révéler la vérité amère. En faisant varier les rythmes et les intensités avec brio selon l'urgence du moment, la performeuse propose une réinterprétation unique du morceau. Une alchimie se crée alors entre l'artiste en transe et le public transporté par la prestation offerte. Celui-ci ne demeure pas passif, mais se trouve au contraire poussé à adopter un mode d'écoute active par les multiples injonctions que l'artiste lui adresse au fil du morceau. Cette participation tacite du public, de fait difficile à déceler, est primordiale pour la réussite du rituel visuel et sonore que constitue le concert. Dans le cas présent, les mots succincts et rabâchés qui composent les paroles menacent de s'effondrer à tout moment. Mais ceux-ci se voient à tel point incarnés au moment de leur énonciation qu'ils sonnent juste pour l'audience qui peut s'y projeter sans peine. En s'exclamant *Feed me ! Feed me ! Feed me !*,

Simone montre bien que l'énergie déployée lors d'une performance ne va pas que dans un sens, mais circule plutôt entre le performeur et le public, qui se nourrissent l'un de l'autre et se renforcent mutuellement.

Jean Rouch – Les Maîtres fous (1955)

Dans la performance de Simone comme dans celle de Jouannais, la voix du performeur joue un rôle fondamental. C'est par ce filtre singulier que l'énoncé prend forme et se partage avec l'auditoire. On pourrait rajouter à ce duo détonnant une troisième voix au timbre bien différent et pourtant consonant à certains égards : celle de Jean Rouch commentant les images de ses films. A l'instar de Jean-Yves Jouannais, sa position de chercheur, en l'occurrence d'ethnologue, n'a pas empêché Jean Rouch (1917-2004) de s'orienter vers le cinéma et d'avoir recours occasionnellement à la fiction, comme dans *Petit à petit* (1971). La présente analyse se basera sur *Les Maîtres fous*, un moyen métrage de 1955 pionnier d'un genre nouveau : le film ethnographique⁷⁵.

Le film raconte l'histoire étonnante d'immigrés nigériens arrivés à Accra, la capitale de la *Gold Coast*, l'actuel Ghana, alors sous domination britannique. Un intertitre résume la situation initiale :

Venus de la brousse aux villes de l'Afrique Noire, de jeunes hommes se heurtent à la civilisation mécanique. Ainsi naissent des conflits et des religions nouvelles. Ainsi s'est formée, vers 1927, la secte des Haouka.

Dans ce choc des cultures, les nouveaux arrivants se retrouvent confrontés au pouvoir colonial en même temps qu'ils découvrent la ville moderne. Préposés aux travaux les plus difficiles, ils vont réagir à leurs conditions de vie misérables en mettant sur pied un étrange culte, celui des Haouka. La voix de Rouch commente :

Devant ce bruit, devant ces fanfares, les hommes venus des calmes savanes du nord doivent se réfugier dans les faubourgs de la ville. Et là, tous les dimanches soirs, ils se livrent à des cérémonies que l'on connaît encore très mal. Ils appellent les dieux nouveaux, les dieux de la ville, les dieux de la technique, les dieux de la force, les Haouka.

Le rituel en question, qui implique un dispositif scénique, se déroule en plusieurs phases et commence par une forme de pèlerinage :

Un dimanche matin, dans des camions de louage, dans des voitures particulières, dans des taxis, tous les membres de la secte quittent la ville. Ils abandonnent bientôt la grande route pour prendre cette route qui fut peut-être la

⁷⁵ L'article d'Eliot Weinberger, «The Camera People», in *Transition*, No. 55, 1992, p. 24-54 offre un bon aperçu des enjeux de cette catégorie de film problématique.

première route macadamisée d'Afrique, et qui aujourd'hui est envahie par les herbes folles. Puis il faut par une marche d'une heure gagner la concession de Mountyeba. Mountyeba, un homme du Niger, planteur de cacao, qui est le grand prêtre de tous les Haouka. Les chiffons de couleur sont pendus dans le ciel, ils s'appellent Union Jack. Et en dessous se trouve la statue du gouverneur, avec ses moustaches, son sabre, son fusil, ses chevaux. La première partie de la cérémonie est la présentation d'un nouveau. C'est un homme qui est tombé malade il y a un mois. Depuis un mois il a des crises continues. Il couche dans les cimetières; il déterre des cadavres. Les hommes savent simplement qu'il est possédé par un Haouka, et Moukalaylakiri avec son chapeau mou veille sur lui. Il n'a pas le droit encore de porter un casque. Dans deux mois, trois mois peut-être, il sera initié quand il le demandera. Pour le moment, c'est la simple présentation. Il sort avec deux fusils de bois, qu'il claque pour imiter les détonations, et il menace les anciens. Aussitôt, ceux-ci sont pris d'un début de crise. Il faut saluer le nouveau. Et l'un deux, croyant que c'est l'initiation qui commence, se précipite sur le nouveau pour le battre, car c'est ainsi que se fait l'initiation. On les sépare, mais le nouveau est très mal en point. La présentation est finie. Un nouvel Union Jack a été mis dans le ciel par Mountyeba. La deuxième partie de la cérémonie, c'est la confession publique. Autour de l'autel de béton armé, les Haouka qui sont coupables doivent s'accuser.

On assiste en réalité à un rituel bâtard, mélange de croyances indigènes et d'influences coloniales. En remplaçant les drapeaux britanniques par des chiffons de couleur et les fusils par des bouts de bois, les Haouka détournent les emblèmes du pouvoir en place. Malgré la violence et l'apparence absurde de certains gestes, l'action se déroule selon un protocole précis où chaque phase contient son lot d'interdits. La phase de la confession publique singe l'Eglise chrétienne; il faut avouer ses péchés pour être pardonné. Mais les confessions entraînent un châtement qui s'inspire plus des coutumes locales. Les amendes sont données: un poulet et un bélier. On tue le poulet en sacrifice: le sang est versé sur l'autel de béton armé, et sur une termitière peinte en noir et blanc, le palais du gouverneur. Petit à petit, on découvre une cosmogonie où les divers symboles coloniaux se voient détournés et totémisés.

Les punis sont conduits hors de la concession. Il faudra qu'ils soient possédés pour pouvoir revenir dans le cercle sacré. Les participants se préparent à entrer en transe les uns après les autres.

Alors la danse commence. C'est Mountyeba qui ouvre la danse, parce qu'il faut que tous les Haouka soient possédés. Les sentinelles entourent les danseurs. Ils tiennent les fusils de bois ou les cravaches faites avec les courroies

de ventilateur de camion. Et la possession commence lentement, par le pied gauche, puis par le pied droit. Elle monte par les mains, les bras, les épaules et la tête. Et le premier possédé se lève. C'est kapralguardi, le caporal de garde. Il salue tout le monde. Puis, il demande du feu. Du feu pour se brûler, pour montrer qu'il n'est plus un homme, mais un Haouka.

Un à un, les participants aux yeux révoltés bavent et se convulsent avant d'être possédés par les démons Haouka, qui ne sont autres que les figures marquantes du pouvoir colonialiste. On découvre entre autre un capitaine de bateau qui parade inlassablement, le gouverneur qui insulte tout le monde, la femme du docteur qui minaude, le général qui se plaint que personne ne l'écoute et la locomotive qui fait sans cesse des allers et retours entre le palais du gouvernement et la pierre du sacrifice. Les possédés se parent de costumes et empruntent des démarches caricaturales. Ils rejouent le cirque colonial sur le mode du théâtre de l'absurde. La rigidité des protocoles se voit délitée par les gestes amples et souples des possédés. Forçant la comparaison, le montage parallèle nous fait assister à une parade militaire où l'on aperçoit le véritable gouverneur. A Rouch de conclure que si l'ordre est différent ici et là, le protocole est bien le même.

Alors que tous les Haouka sont apparus, le rituel atteint son apothéose lors du sacrifice d'un chien. Pourquoi un chien? Parce que justement, c'est un interdit alimentaire total. Si les Haouka tuent et mangent un chien, ils montreront qu'ils sont plus forts que les autres hommes, noirs ou blancs.

Par ce geste radical, la secte des Haouka ne se place pas seulement en opposition avec le colonialisme, mais brise aussi un tabou pour les peuples autochtones, comme pour gagner un nouveau statut.

La bête est à peine égorgée que les Haouka se précipitent pour boire directement le sang à la gorge et pour lécher la pierre. Avides de sang et insensibles au feu, les possédés laissent de côté les codes de bonne conduite pour se livrer à une orgie bestiale.

Dès que la marmite est bouillante, les Haouka qui ne craignent ni le feu ni l'eau bouillante plongent leurs mains directement dans le chaudron pour prendre les morceaux de chien. Le méchant commandant a le meilleur morceau: la tête. Mais la locomotive l'aperçoit et lui croque une oreille. Les boyaux aussi sont très recherchés; et les Haouka se disputent pour en avoir les meilleurs morceaux. Des morceaux de viande sont enveloppés dans des feuilles de bananier. Des bouteilles de parfum vides sont remplies de bouillon de chien. Il faut rapporter un peu de nourriture sacrée aux personnes qui n'ont pas pu venir.

Bientôt, la journée touche à sa fin. Il faut se dépêcher de rapporter les voitures de location à temps. *Alors, un à un, les Haouka s'en vont. Les aides les guident vers le palais du gouvernement où se terminent leurs crises.*

Le lendemain, on retrouve les possédés de la veille au travail, tout sourire. *Ceux qui étaient punis se sont rasés la tête. Ils ne sont plus impurs.* Malgré le caractère bestial du culte auquel ils se livrent, les membres des Haouka semblent parfaitement intégrés à la société. Ce rituel aide à trouver un équilibre et constitue une forme de « remède », une « réadaptation » face aux changements brutaux d'environnements. Mais dans leur catharsis, les Haouka mettent en place une critique du pouvoir. Par cet acte de résistance spontanée, plein de violence, de bave, de danses et de cris, les acteurs se réapproprient leur corps d'habitude soumis à la logique machinique et répétitive des travaux manuels. En dépassant leurs limites psychiques, sociales et corporelles, ils accomplissent un devenir autre, manière de lutter contre l'infamie.

On sait qu'avant de tourner ses films, Jean Rouch réalise un travail de terrain ethnographique au cours duquel il s'immerge dans la société, apprend les idiomes locaux et se lie d'amitié avec les personnes que l'on suit à l'écran⁷⁶. Remplaçant la traditionnelle monographie ethnographique écrite au retour de voyage, le film devient une manière de présenter les résultats de la recherche. Le tournage équivaut au moment de la prise de note. Mais plus qu'un observateur neutre et lointain, la caméra se retrouve propulsée au cœur de l'action. En tant que symbole de la technologie occidentale, elle participe elle aussi au rituel Haouka, comme le signale Florence Windler⁷⁷. Un carton en début de film explique d'ailleurs que le film a été réalisé à la demande des initiés. Mais pour tourner ces séquences dans la brousse, Rouch doit faire face à des défis techniques qui vont l'amener à développer des nouveaux systèmes de prise de son et d'image plus légers et efficaces⁷⁸. Dans le cas présent, le bruit généré par la caméra 16 mm empêche une prise de son synchrone. Les musiques et les sons d'ambiance que l'on entend pendant le

film sont donc issus d'un travail de montage, tout comme le commentaire de Rouch, qui se charge lui-même de décrypter les images et de nommer les personnages. Il ne s'agit pas d'une voix off, étrangère à l'action, mais d'une voix over, qui vient par dessus l'action et offre un point de vue quasiment omniscient sur les événements⁷⁹. C'est cette voix over, exaltée et subjective, qui nous guide et nous aide à comprendre ce qui se joue à l'écran. Combinée à la puissance des images, elle raconte le rituel de l'intérieur et construit en miroir un discours critique sur le colonialisme, où les maîtres deviennent fous et les fous deviennent les maîtres.

Déjà en 1955, Rouch considère les cultures non pas comme des blocs fixes et homogènes, mais plutôt comme des espaces de métissages, des lieux d'échanges pris dans des rapports de force. En cela, il ouvre la voie aux *cultural studies* et aux *postcolonial studies*. Ce métissage inhérent au monde globalisé, l'anthropologue Serge Gruzinski le fait remonter à la conquête de l'Amérique aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles. Dans son ouvrage *La pensée métisse*, il analyse l'iconographie des fresques qui décorent certaines églises du Mexique pour montrer comment les peintres locaux ont su conjuguer leurs anciennes cosmogonies avec les croyances européennes dans une seule et même œuvre, probablement à l'insu des commanditaires religieux⁸⁰. En cela, les peintres amérindiens se rapprochent des Haouka qui déjouent l'autorité britannique en détournant les formes et les figures coloniales. Dans le même ordre d'idée, on songe à la notion de « zone de contact » développée par Mary Louise Pratt pour décrypter le contenu ambivalent d'un manuscrit amérindien adressé au roi Philippe III d'Espagne, *El primer nueva corónica y buen gobierno* (1613), rédigé dans un espagnol mal maîtrisé⁸¹. On retrouve également ce métissage linguistique dans certains mots-valise qui désignent les possédés Haouka.

76 Jean Rouch, *Cinéma et anthropologie*, Textes réunis par Jean-Paul Colleyn, Cahiers du cinéma, Paris 2009.

77 Florence Windler, « Jean Rouch : L'ethno-fiction et le cinéma-vérité », séminaire *Cultures visuelles. Méthodes d'analyse et d'usage des images en sciences sociales*, Université de Lausanne, 7 décembre 2012, <http://www3.unil.ch/wpmu/sociologievisuelle/2012/12/jean-rouch-lethno-fiction-et-le-cinema-verite/>, consulté le 13 février 2015.

78 Séverine Graff, « Techniques légères et cinéastes du direct : un cas de « rouchéole » », conférence à l'Université de Lausanne, <http://antoine.chech.free.fr/textes-colloque-JR/graff.pdf>, consulté le 11 février 2015.

79 Sur la voix au cinéma, voir Michel Chion, *La voix au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris 1984; Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over, Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Éditions Antipodes, Lausanne 2007.

80 Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Editions Fayard, Paris 1999.

81 « I use this term [contact zone] to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today. » Mary Louise Pratt, « Arts of the Contact Zone », in *Profession*, 1991, p. 33-40.

Chacune à leur manière, ces trois voix sont habitées par de multiples spectres et porteuses de devenirs singuliers. Si la voix se veut avant tout interrogatrice chez Jean-Yves Jouannais, qui questionne les plus monstrueuses créations de l'homme, elle devient affirmative d'une minorité afro-américaine et féminine chez Nina Simone, et s'avère être révélatrice d'une réalité autre à travers un jeu de miroir déformant chez Jean Rouch. Toutes prennent des libertés vis-à-vis de leurs champs respectifs, s'octroient un espace d'improvisation, impliquent un jeu performatif et s'accordent à lutter contre l'infamie.



Jean-Yves Jouannais, *L'Encyclopédie des guerres*, cycle de conférences au centre Georges Pompidou, depuis 2008.



Jean Rouch, *Les maîtres fous*, 36min, 1955.



Nina Simone, Montreux Jazz Festival, 1976

EPILOGUE

Comme la plupart des exercices de cryptozoologie, cette quête d'un crocodile écosophique a apporté son lot de désillusions. Difficile en effet de trouver des représentations de crocodile qui échappent à tout rapport de domination et s'inscrivent dans une logique écologique et critique. Pour remédier à cette absence, il a fallu faire preuve d'inventivité pour esquisser les contours changeants de ce crocodile imaginaire et pourtant criant de vérité. Mais qu'importe, au fond, puisque c'est davantage le chemin parcouru qui compte que le point d'arrivée, d'autant plus lorsque l'on tourne en rond autour du même objet, comme les enfants de la fontaine Barmaleï.

Au-delà de l'accent mis sur la figure du crocodile, cette recherche a été l'occasion de discuter d'autres thèmes importants pour mes réflexions autour de ma pratique artistique, tels que la question de la mise en scène, de performativité et de corporalité, le rapport entre texte et image, et différents types de méthodes disruptives.

En parallèle de mes recherches au CCC, j'ai continué à mettre en place des rituels performatifs à base de cris, de guitares électriques montées sur roulettes, d'oranges pulvérisées et de cymbales immergées. A partir de gestes simples et d'un nombre limité d'éléments, il s'agit de jouer avec l'espace à disposition visuellement et acoustiquement afin de proposer une expérience disruptive au public. Ces performances constituent un autre pan de mon travail et peuvent se lire comme une autre manière de faire entendre ce blues du crocodile. Ces interventions sonores étaient aussi pour moi une manière de dépasser la barrière de la langue entre la Suisse romande et la Suisse alémanique.

Le chaman ventriloque

Ce bestiaire à corps et à cri constitué tout au long de ces deux ans sert également de base pour des conférences-performances. Certaines ont déjà eu lieu au cours de présentations pour les cours de Pratiques Artistiques Situées ou pour les jurys, et je projette désormais d'en présenter d'autres plus abouties dans différents contextes.

La dimension orale m'intéresse particulièrement pour ce qu'elle a de direct, de spontané et de situé. L'oralité possède une force brute en même temps qu'une fragilité certaine ; elle implique inévitablement une part d'improvisation ; sa magie passe par une série d'éléments comme la qualité d'écoute, le ton adopté, la posture du corps, le contexte particulier, ou l'acoustique du lieu.

Mais qui dit prise de parole dit prise de pouvoir.⁸² Le modèle de la conférence implique une série de codes et de rapports de force qui doivent être pris en compte et peuvent être détournés. Des outils comme le PowerPoint, bien que largement critiqués, peuvent se parer d'un potentiel créatif inédit.⁸³ Le médium vidéo offre lui aussi de nombreuses possibilités. De nombreux exemples crocodiliens tirés de films en tout genre mériteraient d'être analysés, et pourraient faire l'objet d'un nouveau travail.

Plutôt que de demeurer un chasseur (d'images et de sons), il s'agit d'adopter une posture chamanique en invoquant le crocodile dans un exercice de ventriloquie improvisée. Comme le note l'écrivain Pascal Quignard : *Un bon chaman est un ventriloque. L'animal pénètre celui qui le hèle dans son cri. Le dieu entre dans le prêtre. C'est l'animal qui chevauche, c'est l'esprit qui met en transe celui qu'il possède. Le chaman se bat avec lui. Il devient la proie du chaman. Le chaman devient la boîte-à-dieu. Il n'imité pas le sanglier : c'est le sanglier qui grogne en lui, c'est le bouquetin qui bondit en lui : c'est le bison qui talonne le piétinement de sa danse. Le bon sorcier est ce ventre qui a mangé et dans lequel l'animal qu'il est coupable d'avoir tué et mangé parle. La grotte de même est marquée par la ventriloquie : c'est l'écho de la bouche qui a avalé l'initié-aux-bêtes dans le ventre de la terre. Dans Jonas.*⁸⁴

Dans une danse initiatique qui rejoue la ronde de la sculpture de la fontaine Barmaleï, l'ambition est de faire ressurgir le cri déchirant du crocodile de Stalingrad ou d'ailleurs, qui viendra panser les plaies profondes laissées par l'histoire du XX^e siècle. Et qui sait jusqu'où son imperceptible écho se fera entendre.

82 Voir à ce propos le travail de l'artiste Eric Duyckaerts, ainsi que l'expérience du Dr. Fox, qui consiste à faire dire un discours bidon à un acteur qui se fait passer pour un mathématicien afin de démontrer la crédulité du public. Donald H. Naftulin, John E. Jr. Ware, Frank A. Donnelly, « The Doctor Fox Lecture: A Paradigm of Educational Seduction », in *Journal of Medical Education*, Vol. 48, 1973, p. 630-635.

83 Franck Frommer, *La pensée PowerPoint. Enquête sur ce logiciel qui nous rend stupide*, Editions La Découverte, Paris 2010.

84 Pascal Quignard, *La haine de la musique*, op. cit., p. 115. Sur l'aspect sonore des grottes préhistoriques, voir Iégor Reznikoff, Michel Dauvois, « La dimension sonore des grottes ornées », in *Bulletin de la Société préhistorique française*, Tome 85, N. 8, 1988, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bspf_0249-7638_1988_num_85_8_9349, p. 238-246.



Cry Me a River

Résidence secondaire | Substrat | Bern | 21.02.2015
<https://vimeo.com/120402751>

Le son produit par les instruments de musique se voit modifié selon leur degré d'immersion dans la fontaine.



I Just Don't Know What To Do With Myself

Performance Art Fest 8 – Der Pfeil | Perla Mode | Zürich | 06.12.2014
<https://vimeo.com/120231501>

Un combat/danse/tour de magie/suicide extraordinaire avec un outil/arme/faiseur de vide/instrument de musique ordinaire.



Magic Pie

Der längste Tag | Kunstraum Walcheturm | Zürich | 21.06.2014
<https://vimeo.com/106910653>
 Avec l'aide de Joëlle Rotsch et Nathan Hofstetter. (Photo: R. Basis)
 Guitare électrique, bodyboard, piscine gonflable et 10kg d'oranges.



Le chant des Stukas

vidéo et son, 7min59, 2014
 Avec la participation de Claude Raynal, et l'aide de Marie Métrailler et Vincent Wenger
<https://vimeo.com/112621877>
 Tandis que des blockhaus s'échouent sur une plage, un vieil homme raconte son expérience de la Seconde Guerre mondiale.



This Is Not a Love Song

Nuit de la performance | Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds | 07.06.2014
 Un cri de rage étouffé qui s'oppose au silence morbide des musées.



I Wanna Be Your Dog

Bone 16 – Festival für Aktionkunst | Schallchthaus Theater | Bern | 06.12.2013
 En collaboration avec Pierre Benoit et Reto Müller | photo : Sanja Latinovic
 Sur scène, les instruments de musique prennent vie et poussent des cris tandis que des oranges tombent sporadiquement du plafond.

BIBLIOGRAPHIE

Prologue

Julien Barret, *Le rap ou l'artisanat de la rime*, L'harmattan, Paris 2006.

Félix Guattari, *Les trois écologies*, Editions Galilée, Paris 1989.

Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Questions Théoriques, Paris 2010.

Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Gallimard, Paris 1997.

Le crocodile que donc je suis

Carol J. Adams, «The Social Construction of Edible Bodies and Humans as Predators», in *Ecofeminism and the Eating of Animals. Hypathia*, No. 6, 1991, p. 134-137.

Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Editions du Seuil, Paris 2014.

Fédor Dostoïevski, *Le crocodile. Un événement extraordinaire ou ce qui s'est passé dans le passage* (1865), traduit par André Markowicz, Actes Sud, Paris 2000.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Editions de Minuit, Paris 1980.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Editions de Minuit, Paris 1991.

Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Editions Galilée, Paris 2006.

Elisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Arthème Fayard, Paris 1998.

Félix Guattari, *Les trois écologies*, Editions Galilée, Paris 1989.

Patrick Llored, *Jacques Derrida – Politique et éthique de l'animalité*, Editions Sils Maria, Paris 2012.

Anne Raulin, *Anthropologie urbaine*, Armand Colin, Paris 2001.

Thomas Regan, «Pour les droits des animaux» [The Case for Animal Rights], in *In Defense of Animals*, dir. Peter Singer, Blackwell, Oxford, 1985, traduit par Eric Moreau (décembre 1992).

Le suicide aux crocodiles

Umberto Bacchi, «Thai Woman Feeds Herself to Crocodiles in Apparent Suicide», in *International Business Times*, 6 septembre 2012, <http://www.ibtimes.co.uk/woman-suicide-crocodile-thailand-fed-jump-farm-381417>

«Bangkok: elle se suicide en se jetant dans la fosse aux crocodiles», in *Le Parisien*, 16 septembre 2014, <http://www.leparisien.fr/faits-divers/bangkok-elle-se-suicide-en-se-jetant-dans-la-fosse-aux-crocodiles-16-09-2014-4139103.php>

«Depressed woman commits suicide by crocodile in Samut Prakan», in *Bangkok Post*, 15 septembre 2014, <http://www.bangkokpost.com/news/local/432391/depressed-woman-commits-suicide-by-crocodile-in-samut-prakan>

Michel Foucault, «La vie des hommes infâmes», in *Dits et écrits III – 1976-1979*, Gallimard, Paris 1994, p. 237-253.

Pascal Michon, «La vie des hommes infâmes, aujourd'hui», in *Rhuthmos*, 16 juillet 2010, <http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article87>, consulté le 26 mars 2015.

«Les CFF s'engagent dans la lutte contre le suicide», in *20 minutes*, 04.03.2014, <http://www.20min.ch/ro/news/suisse/story/13678044>

Sam Rkaina, «Depressed woman commits 'suicide by crocodile' by jumping into zoo enclosure», in *Mirror*, 16 septembre 2014, <http://www.mirror.co.uk/news/world-news/depressed-woman-commits-suicide-crocodile-4265347>

«Suicide by croc», in *aintnowaytogo.com*, 13 août 2002, <http://www.aintnowaytogo.com/suicideByCroc.htm>

«Suicide dans un bassin de crocodiles en Thaïlande», in *Libération*, 16 septembre 2014, http://www.liberation.fr/monde/2014/09/16/suicide-dans-un-bassin-de-crocodiles-en-thaïlande_1101628

«Thai woman eaten by crocodiles», in *BBC News*, 11 août 2002, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/2186323.stm>

«Thailand woman dead after jumping into crocodile pit», in *BBC News Asia*, 16 septembre 2014, <http://www.bbc.com/news/world-asia-29218557>

«Un suicide sous un train tous les deux jours: comment les conducteurs de locomotive gèrent-ils les traumatismes? Témoignages»,

in *Mise au point*, RTS, 13.01.2002, <http://www.rts.ch/play/tv/mise-au-point/video/un-suicide-sous-un-train-tous-les-deux-jours-comment-les-conducteurs-de-locomotive-gèrent-ils-les-traumatismes--te-moignages?id=900128>

Enrique Vila-Matas, *Suicides exemplaires* (1991), traduit de l'espagnol par Eric Beaumatin avec la participation de l'auteur, Editions Christian Bourgois, Paris 2008.

Le crocodile de la Volga

Jean-Yves Jouannais, *L'usage des ruines. Portraits obsessionnels*, Gallimard, Paris 2012.

Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984), Gallimard, Paris 1989.

Maryna Pecherska, «Korney Chukovsky's Writing for Children in Soviet Russia», <http://www.international.ucla.edu/media/files/Pecherska.pdf?AspxAutoDetectCookieSupport=1>, consulté le 4 décembre 2004.

Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (1928), Editions du Seuil, Paris 1970.

Korneï Tchoukovski, *Barmaleï*, 1925.

«Barmaley Fountain», in *Wikipédia*, http://en.wikipedia.org/wiki/Barmaley_Fountain, consulté le 4 décembre 2014.

Crocodile Fury

André Bazin, «Montage interdit», in *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958), Cerf-Corlet, Paris 2007, p. 49-61.

Les Larmes de Jean-Yves Jouannais

Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over, Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Éditions Antipodes, coll. «Médias et histoire», Lausanne 2007.

Jorge Luis Borges, «Pierre Ménard, auteur du Quichotte» in *Fictions (Ficciones)*, 1944), Gallimard, Paris 1983, p. 41-52.

Michel Chion, *La voix au cinéma*, coll. « Cinéma Essais », Cahiers du Cinéma, Paris 1984.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Editions de Minuit, Paris 1991.

Séverine Graff, « Techniques légères et cinéastes du direct : un cas de « rouchéole » ? », conférence à l'Université de Lausanne, <http://antoine.chech.free.fr/textes-colloque-JR/graff.pdf>, consulté le 11 février 2015.

Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Editions Fayard, Paris 1999.

Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres – I would prefer not to* (Hazan, 1997), Verticales, Paris 2009.

Jean-Yves Jouannais, *Des nains, des jardins, essais sur le kitsch pavillonnaire*, Hazan, Paris 1999.

Jean-Yves Jouannais, *Les barrages de sable*, Grasset, Paris 2014.

Jean-Yves Jouannais, *L'idiotie. Art. Vie. Politique – méthode*, Ed. Beaux-Arts Magazine livres, Paris 2003.

Jean-Yves Jouannais, *L'usage des ruines. Portraits obsidionaux*, Editions Verticales, Paris 2012.

Jacques-Henri Michot, *Un ABC de la barbarie*, Editions Al Dante, Paris 1999.

Mary Louise Pratt, « Arts of the Contact Zone », in *Profession*, 1991, p. 33-40.

Jean Rouch, *Cinéma et anthropologie*, Textes réunis par Jean-Paul Colleyn, Cahiers du cinéma, Paris 2009.

Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Gallimard, Paris 1997.

Eliot Weinberger, « The Camera People », in *Transition*, No. 55, 1992, p. 24-54.

Florence Windler, « Jean Rouch : L'ethno-fiction et le cinéma-vérité », séminaire *Cultures visuelles. Méthodes d'analyse et d'usage des images en sciences sociales*, Université de Lausanne, 7 décembre 2012, <http://www3.unil.ch/wpmu/sociologievisuelle/2012/12/jean-rouch-lethno-fiction-et-le-cinema-verite/>, consulté le 13 février 2015.

Epilogue

Donald H. Naftulin, John E. Jr. Ware, Frank A. Donnelly, « The Doctor Fox Lecture: A Paradigm of Educational Seduction », in *Journal of Medical Education*, Vol. 48, 1973, p. 630-635.

Franck Frommer, *La pensée PowerPoint. Enquête sur ce logiciel qui nous rend stupide*, Editions La Découverte, Paris 2010.

Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Gallimard, Paris 1997.

Iégor Reznikoff, Michel Dauvois, « La dimension sonore des grottes ornées », in *Bulletin de la Société préhistorique française*, Tome 85, N. 8, p. 238-246, 1988, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bspf_0249-7638_1988_num_85_8_9349

FILMOGRAPHIE

«A comme animal», in *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, entretien filmé avec Claire Parnet, produit et réalisé par Pierre-André Boutang, tourné en 1988 et montré pour la première fois à la télévision en 1996.

Leonid Amalrik, Vladimir Polkovnikov, *Barmaleï*, Soyuzmultfilm, 1941.

Jean-Jacques Annaud, *Enemy at the gates*, 2001.

Fedor Bondarchuk, *Stalingrad*, 2013.

«Crocodile suicide : Thai woman goes out by jumping in pit with 1000 crocs», in *TomoNews US*, 16 septembre 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=pibb2qeuVyQ>.

Claude Faraldo, *Themroc*, 1973.

Miguel Gomes, *Tabu*, 2012.

Werner Herzog, *Grizzly Man*, 2005.

Jean-Yves Jouannais, *L'Encyclopédie des guerres*, Centre Pompidou, depuis 2008, archives vidéo : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/ccxzkK/rzzE9Rj>, consulté le 9 février 2015.

Ted Kingsbrook, *Crocodile Fury*, 1988.

Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange*, 1971.

«Le public présente L'Encyclopédie des guerres», Centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cBKGxMn/rqpbyog>, consulté le 9 février 2015.

«Les crocodiles, larmes fatales», in *C'est pas sorcier*, France 3, 08.04.1998, <https://www.youtube.com/watch?v=ihpsBF8nvFo>

James McTeigue, *V for Vendetta*, 2005.

«Nina Simone - Feelings», Montreux Jazz Festival 1976, archive vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=mH5ZE3N8cxU>, consulté le 9 février 2015.

«Reto Müller – Plattform 14», in *KunstWollen Plattform*, avec l'apparition spéciale de Claude Parent, filmé par Colin Raynal et monté par Reto Müller, mars 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=kaL2vYo8Ix4>.

Jean Rouch, *Petit à petit*, 1971.

Jean Rouch, *Les maîtres fous*, 1955.

Agnès Varda, *Salut les Cubains*, 1963.

Marie Voignier, *L'Hypothèse du Mokélé-Mbembé*, 2012.

«Woman Commits Suicide Jumping into Alligator Pond», in *youtube*, 17 septembre 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=pNQsKZKhWag>.

AUTRES REFERENCES

Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne / Département des Aigles*, 1968-1976.

Exposition *Hors-champs* au Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 03.11.2012-29.12.2013.

Séminaire «Après les fauves : l'animal au XXème siècle», Prof. Philippe Kaenel, Université de Lausanne, Section d'histoire de l'art, automne 2008.

Séminaire «Le monstre du Lochness, une licorne et le Yéti sont dans un ascenseur...», Marie Voignier, Pool CH, Work Master, HEAD, 26-28.10.2014.

EXPOSE DE SOUTENANCE

Le blues du crocodile. Bestiaire à cor et à cri, conférence-performance avec display incluant images et sons.

Merci à

Anne-Julie Raccourcier, Laura von Niederhäusern, Liliane Schneider, Catherine Quéloz, Cécile Boss, Janis Schroeder, Marion von Osten et toute l'équipe du CCC pour leur soutien et leur bienveillance

Suzanne, Nathalie, Dragos, Charlyne, et Yasmeen, pour leur solidarité et leur amitié

Viola, because wherever you go, you'll find a crocodile (and you'll send it to me)

Camille Kaiser, Elsa Raynal et Liza Trottet, pour leurs relectures attentives

Lara Paratte, pour m'avoir malgré elle prêté son mollet

Paula Tyliczszak, pour avoir vu la bête en moi

Reto Müller, pour ses coups de fil bien intentionnés

Marie Métrailler et Vincent Wenger, pour une escapade sur les traces du Mur de l'Atlantique

Lucas Cantori, pour le livre prêté que je ne lui ai jamais rendu

Alexandra Roger, pour sa complicité sincère

Charles-Elie Payré, pour une anguille sous roche

Lucas Paccaud, pour le poisson fumé

Martin Jakob, pour ses recommandations cinématographiques

Neal Byrne Jossen, pour toutes ces discussions enjouées

Stéphanie Serra, pour ses conseils

Gilles Porret, pour son enthousiasme

Marie Sacconi, croisée dans les couloirs

Nathan Hofstetter, léopard d'or à l'oeil mécanique acéré

Jules Alexandre Claude Pacifique Raynal

Claude Raynal dit « La Belle Hure », pour son esprit d'escalier

Pascale et Roland, pour leur confiance

Luana, Alan, Charlotte et Marjorie, mes collègues d'atelier

Matthieu Barbezat, Camille Villetard, Grégory Sugnaux et Vicente Lesser, pour leur soutien sans faille

Antoine, Sébastien et Jacopo, pour la grappa partagée et les mots échangés

Et tous les autres.

See you later, alligator!

Master Thesis CCC 2014-15

Tuteurs-trices et consultant-e-s | Tutors and consultants

Faculté CCC | CCC Faculty : Pierre Hazan, Laura von Niederhäusern,
Catherine Quéloz, Gene Ray, Anne-Julie Raccoursier
Chercheurs invités | Visiting Researchers : Marie-Avril Berthet, Aymon Kreil,
Marion von Osten, Denis Pernet, Liliane Schneiter, Bettina Steinbrügge

Assistants

Cécile Boss, Janis Schroeder

Étudiants diplômants 2014-15 | Graduate students 2014-15

Suzanne Boulet, Nathalie Duc, Colin Raynal

Jury de soutenance des Master Thesis | Master Thesis Committee

Jury externe | external jury : Yves Citton, Marion von Osten, Anna Grichting
Jury interne | internal jury : Petra Koehle, Pierre Hazan

Sessions de soutenance des Master Thesis | Master Thesis defence sessions

Mardi 9 et mercredi 10 juin 2015 | Tuesday 9 and Wednesday 10 June 2015

Étudiants CCC | CCC Students 2014-15

Suzanne Boulet, Mandarava Bricaire, Yasmeeen Chaudhry, Nathalie Duc,
Ana Raquel Ermida Gomes, Emmanuelle Esmail-Zavieh, Camille Kaiser,
Charlyne Kolly, Alba Lage, Viola Lukacs, Raphaëlle Mueller, Diego Orihuela,
Camilla Paolino, Charles-Elie Payre, Colin Raynal, Antoinette Schaer,
Stéphanie Serra, Dragos Tara

Programme Master de recherche CCC | Research-Based Master Programme CCC
Séminaire Pré-Doctorat/PhD CCC | CCC Pre-Doctorate/PhD Seminar
critical curatorial cybermedia
info@ccc-programme.org – www.ccc-programme.org

Haute école d'art et de design – Genève | Geneva University of Art and Design
info.head@hesge.ch – www.hesge.ch/head/

Achévé d'imprimer en mai 2015 à l'atelier typographique de la Haute école d'art et de design – Genève.