

Sous la direction de Jérôme Game

Le Récit aujourd'hui

cinéma
danse
littérature
musique
peinture
performance
théâtre
vidéo



Esthétiques
hors
cadre



Christine Ross

RÉPÉTITION ET LONGUE DURÉE OU LA SYNTAXE DE L'INSTALLATION VIDÉO CHEZ STAN DOUGLAS

La plupart de mes œuvres, surtout celles qui concernent spécifiquement des événements historiques, abordent des moments où l'histoire aurait pu aller dans une direction ou une autre. Nous vivons dans le résidu de tels moments et, pour le meilleur ou le pire, leur potentiel n'est pas encore dépensé.

Stan Douglas, « Interview: Diana Thater in conversation with Stan Douglas », 1998.

L'intégralité des installations vidéo et filmiques de l'artiste canadien Stan Douglas (né en 1960) est traversée par la question de la narrativité: sa nécessité et sa persistance, mais aussi sa crise et son épuisement. Le récit ne prend forme sur l'écran qu'en s'y déformant, par le truchement d'une exploration complexe de ses diverses dimensions temporelles. Ces opérations narratives ont été finement rattachées par la théoricienne culturelle Mieke Bal au préfixe « re- », pour indiquer comment elles participent d'un certain mouvement en arrière: répétition, retour, remake, recherche, répression, résurrection, reconfiguration, mise en œuvre du revenant et du résidu¹. Comme le note Bal, ce mouvement vers l'ar-

1. Mieke Bal, « Re-Killing Time », dans Iris Dressler et Hans D. Christ (dir.), *Stan Douglas – Past Imperfect. Works 1986-2007*, Ostfildern, Hatje Cantz

désigne comme « le devenir présent d'événements futurs et puis leur devenir passé³ » – ne feront que se complexifier tout au long de la production de l'artiste. Elle rend rapidement manifeste ce que signifient *crise* et *persistance narratives* dans les installations de Douglas. Elle montre également la dimension foncièrement temporelle de son esthétique.

Installation 16 mm dotée d'un écran unique, *Overture* présente en boucle un enchaînement de trois courtes séquences documentaires sur les Montagnes Rocheuses produites par Edison Film Company au tournant du vingtième siècle. Filmées à partir du toit d'un train en mouvement – par une caméra qui entre dans le paysage de façon soutenue –, les montages défilent devant nous grâce à une pratique précise de montage : les séquences ont été reproduites par Douglas et insérées de façon alternée pour produire les sept minutes de la boucle. Une bande sonore a aussi été insérée, constituée de quelques extraits de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust récités en voix *off*. Mais la relation entre la bande sonore et les images n'est pas parfaitement synchrone puisqu'elle fait place à un dédoublement temporel. Celui-ci s'élabore par un décalage entre l'oralité du récit et sa part visuelle, la narration du texte proustien correspondant à deux transmissions complètes de l'enchaînement visuel de sept minutes. Deux temporalités parallèles se déploient donc à des vitesses différentes pour produire ce que Katrin Mundt a justement désigné comme un « temps double » qui se sépare et converge à nouveau à chaque sept minutes, au moment de la reprise de la boucle⁴. À ce dédoublement temporel correspond un dédoublement entre le visible et l'invisible, la lumière et l'ombre, le paysage extérieur et intérieur, le conscient et l'inconscient, lequel est activé autant au niveau des images (le train avance en plein jour dans les Rocheuses en passant régulièrement à travers des tunnels qui nous plongent alors dans le noir) qu'au niveau des extraits proustiens qui décrivent des états entre le sommeil et le réveil (dont la dualité est amplifiée par l'effacement du son de la voix à chaque traversée de tunnel).

Overture développe le rapport narrativité/répétition/tempo-

3. Yuval Dolev, *Time and Realism: Metaphysical and Antimetaphysical Perspectives*, Cambridge, MA, MIT Press, 2007, p. viii et 170.
4. Katrin Mundt, « Overture », dans Iris Dressler et Hans D. Christ (dir.), *Stan Douglas – Past Imperfect. Works 1986-2007*, *op. cit.*, p. 187.

rière correspond aussi, paradoxalement mais indissociablement, à un mouvement vers l'avant par lequel l'artiste cherche à articuler un art politique « au-delà du modernisme et de ses utopies² ». La temporalité avant/arrière montre bien à quel point les installations de Douglas ont pour repère essentiel une temporalité plus large : la modernité – ses différents modernismes, ses diverses utopies d'émancipation vis-à-vis de la tradition, son sens temporel de la légitimité. La modernité est *la* référence continue de son œuvre. Non seulement la modernité comme période historique mais surtout comme pratique de temporalisation totalisante de l'histoire. Elle est ce que l'œuvre amène avec elle pour désigner sa survivance résiduelle dans le monde contemporain. Il importe d'insister sur cet aspect fondamental : la narrativité constitutive de l'œuvre douglassienne n'est jamais simple affaire de fiction puisqu'elle est pré-occupée par l'histoire. Elle se rapporte toujours, directement ou indirectement, à la construction d'un récit historique en voie de déconstruction. C'est un récit concerné non pas tant par le passé (mouvement en arrière), comme catégorie isolable du présent et du futur, que par le possible de l'histoire (mouvement en avant). La question sous-jacente de cette esthétique est celle-ci : comment l'art peut-il articuler le possible de l'histoire sans réitérer le processus de totalisation – de différenciation, d'identification et de projection – du récit historique moderne ?

Dans ce chapitre, je voudrais me pencher sur le rapport narrativité/répétition/temporalité/modernité dans le travail d'installation de Stan Douglas. Cette corrélation a somme toute été à peine effleurée dans les écrits portant sur le travail de l'artiste. Et pourtant, si nous devons comprendre quelque chose de l'art de la syntaxe douglassienne, il m'apparaît impératif de ne pas isoler les composantes de ce rapport. Pour bien ancrer cette réflexion et pour clarifier d'emblée les composantes et la direction de mon analyse, il est utile de s'arrêter un moment sur la première installation filmique de l'artiste : *Overture* (1986). Cette œuvre contient les jalons d'une approche narrative de l'image-son dont les principaux traits temporels – la non-linéarité du temps, la répétition, la récurrence, le dédoublement, l'interruption, la suspension du temps comme passage (de ce que le philosophe Yuval Dolev

Verlag, 2008, p. 71.

2. *Ibid.* (ma traduction, ainsi que tout autre passage cité du livre).

ralité/modernité en instaurant cinq paramètres temporels. D'abord, la non-linéarité du récit. Celle-ci tient au fait que l'installation est dépourvue d'un début, d'un milieu et d'une fin. L'installation consiste en une projection filmique présentée en boucle dans un espace non-cinématographique, une projection expérimentée par un spectateur qui peut arriver dans l'espace et le quitter à n'importe quel moment, qui peut s'immobiliser, circuler, s'asseoir ou tout simplement se tenir debout, doté d'une mobilité qui le rend relativement autonome par rapport à la durée de la projection. Deuxièmement, la structure répétitive de l'installation, laquelle est construite non seulement par la projection en boucle du film mais aussi par la reproduction de fragments de documents préexistants – ici : un film et un roman. Troisièmement, le *dédoublement temporel* entre le visible et l'invisible, les paysages extérieur et intérieur, le conscient et l'inconscient. Celui-ci repose sur une compréhension de l'humain comme sujet clivé, unité divisée dans ses actes et sa pensée, sujet non pleinement présent à lui-même. Quatrièmement, la *distance entre la temporalité du récit oral et du récit visuel* qui se constitue à chaque répétition de la boucle visuelle, à l'intérieur d'un segment de deux répétitions, la bande sonore ne se répétant qu'après deux transmissions complètes de la part visuelle du récit. Cette distance nous renvoie directement à la *modernité*, dernier paramètre temporel, en tant que temporalisation totalisante de l'histoire, fondée sur la valorisation réitérée du nouveau. La projection en boucle dévoile cette temporalisation moderne : le passé est répétitivement mis à distance pour être remplacé par un présent qui devra à son tour s'effacer au nom du futur présent. Au clivage du sujet moderne correspond le clivage de la continuité historique.

Soyons plus précis sur ce dernier élément. *Overture* exerce un retour sur le cinéma des premiers temps, l'écriture proustienne, le train en tant que technologie de déplacement accéléré, de domestication de la nature et de constitution de l'identité nationale. Ces procédés appartiennent à la modernité en tant que moment de mutation fondamentale du temps historique, fondé sur ce que Reinhart Koselleck a désigné comme la mise à distance entre le passé et le futur, plus précisément entre le *champ de l'expérience* (le présent passé, dont les événements passés « ont été incorporés et peuvent être remémorés dans de présent ») et l'*horizon d'attente* (le futur devenu présent, qui « se dirige vers le non-encore, le non-expéri-

ment, ce qui est à révéler⁵ ». L'historien a bien décrit comment cette mise à distance est en rupture avec le monde du paysan-artisan du pré-dix-septième siècle basé sur la continuité du passé et du futur, où l'attente s'appuyait sur l'expérience des prédécesseurs. La modernité engendre avec elle une nouvelle conception de l'histoire : celle d'une séparation qualitative avec la tradition, sa transcendance et sa négation. L'avenir remplace le passé, orientant l'histoire vers un futur indéterminé, « sans aucune indication du contenu historique de ce temps ou même de sa nature comme période⁶ ». Il s'agit de trouées, d'interruptions et d'espacements non pas tant *dans* le temps que *du* temps ; non pas tant, comme l'observe Koselleck, occurrence de l'histoire dans le temps qu'occurrence de l'histoire à travers le temps. Le décalage qu'*Overture* établit entre le récit visuel et le récit oral est une matérialisation filmique de cette trouée historique dans le temps. Il est constitutif d'un espacement où l'image est en retard dans sa relation à la voix, où la voix persiste mais sans être reconnue par l'image. Ce décalage est indissociable du monde accéléré dans lequel nous plonge *Overture*. L'avancée continue et récurrente du train dans la nature, son mouvement incessant vers le futur, sa capacité à nous montrer du nouveau à chaque microseconde de son avancée : ces principes temporels sont les principes d'un monde moderne accéléré par le développement des communications et des vitesses de production, un monde où la quantité de temps nécessaire à l'expérience du présent « comme présent » a substantiellement diminué. Dans ces séquences, l'installation reprend la temporalisation moderne du temps. Elle y retourne. Mouvement en arrière. Mais aussi mouvement en avant, puisque l'œuvre critique la modernité. À cet égard, il importe de noter que la boucle qui structure la projection d'*Overture* et la récurrence des vues offertes par le train en mouvement sont deux stratégies esthétiques qui montrent comment le nouveau issu de la logique moderne du progrès s'appareille progressivement et de plus en plus au même. Elles structurent le constat nietzschéen de l'éternel retour.

Les paramètres temporels d'*Overture* que je viens de décrire brièvement ici – essentiels à la mise en place d'un rapport dyna-

5. Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, trad. Keith Tribe, New York, Columbia University Press, 2004, p. 259 (ma traduction, ainsi que tout autre passage cité du livre).

6. *Ibid.*, p. 233.

mique entre narrativité, répétition, temporalité et modernité – ne font donc pas que situer la modernité comme processus de temporalisation totalisante de l'histoire mais indiquent aussi que l'installation est pour Douglas une pratique par laquelle il entend décoder, résidualiser, reconfigurer et re-temporaliser le récit historique moderne. L'exploration de la temporalité en termes de non-linéarité et de répétition, notamment, est à comprendre comme une esthétique de questionnement et de modification du récit historique moderne. De l'installation vidéo ou filmique Douglas dégage un art de la syntaxe apte à explorer ce que la modernité a produit de mieux – le temps et le récit – pour désamorcer ses limites en tant que processus de totalisation : non seulement ses mécanismes temporels de différenciation, d'identification et de projection, mais aussi ce que le philosophe Peter Osborne a désigné comme son impulsion « à abstraire de la multiplicité concrète de temps différentiels [...] un différentiel unique à travers lequel marquer le temps du présent⁷ ».

Comment l'installation devient-elle pour Douglas un moyen de repenser le récit historique non plus en termes de représentation du passé mais de pratique du possible ? Répondre à cette question c'est se rappeler que l'installation filmique ou vidéographique est une pratique artistique qui permet d'explorer le temps dans l'espace. L'image et le son sont manipulables en termes de répétition et de durée – les deux processus que Douglas fait interagir pour modifier le récit historique moderne. Au cœur de sa syntaxe, on retrouve la répétition dans toute sa multivalence. La répétition en tant que structure temporelle héritée de la modernité mais aussi explorable en termes de possibilité de changement : la répétition comme perpétuel retour (Nietzsche, Benjamin), la répétition comme travail de la mémoire (le *working through* freudien), la répétition comme récurrence du possible (Heidegger), la répétition comme possibilité (Bekket), la répétition comme riposte ou réplique qui rouvre le passé sur l'avenir (Ricoeur), la répétition comme différence (Deleuze), la répétition comme l'à venir (Derrida). Ces différentes formes de répétition se chevauchent pour mobiliser la crise mais aussi la persistance du récit historique. La répétition n'est pas qu'une pulsion de mort : elle est indissociable de la possibilité de changement.

7. Peter Osborne, *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, Londres et New York, Verso, 1995, p. 27 (ma traduction, ainsi que tout autre passage cité du livre).

Mais une autre temporalité est également au cœur de cette syntaxe, laquelle a été largement sous-estimée par les historiens d'art : la durée, plus précisément la *longue durée*. Celle-ci est possiblement la moins manifeste dans une installation comme *Overture* puisque la boucle n'entraîne que deux variations narratives. N'empêche que cette installation est appelée à durer dans le temps puisque continuellement répétée au moment de son exposition. Les installations recombinantes initiées par Douglas à la fin des années 1990, notamment *Klatsassin* (2006) sur laquelle je vais me pencher dans ce chapitre, sont plus conséquentes à cet égard. Elles explorent les paramètres temporels (la non-linéarité, la répétition, le dédoublement, le retour du même, la mise à distance du passé, du présent et du futur) comme inséparables du temps long de la projection. C'est dans cet entrelacement de la répétition et de la longue durée que le récit historique se voit esthétiquement renouvelé.

Les récits recombinants

Les installations vidéo ou 16 mm recombinantes – soulignons ici *Win*, *Place or Show* (1998), *Journey into Fear* (2001), *Suspiria* (2003), *Inconsolable Memories* (2005) et *Klatsassin* (2006) – ont ceci de spécifique qu'elles déploient des récits à durée amplifiée mais sans résolution, où « le temps se désagrège [...] en tant que système⁸ ». Le montage est contrôlé par un programme algorithmique qui recombine les séquences à chaque boucle jusqu'à l'épuisement de toutes les combinaisons possibles du programme en question. Chaque séquence est vouée à être répétée pour s'associer à d'autres séquences et, ainsi, former différentes combinaisons narratives qui ne se répéteront qu'après des heures, des jours, ou des années de visionnement. On parle ici, en effet, de *longues* durées. 1 ½ heures (*Inconsolable Memories*: 15 permutations, chacune d'une durée de 5.39 minutes). Environ 70 heures (*Klatsassin*: 840 variations). 157 heures (*Journey into Fear*: chaque variation ayant une durée de 15.04 minutes). 20,000 heures (*Win*, *Place or Show*: 204,023 variations d'une durée approximative de 6 minutes chacune). L'infini (*Suspiria*).

8. Iris Dressler, « Specters of Douglas », dans Iris Dressler et Hans D. Christ (dir.), *Stan Douglas – Past Imperfect. Works 1986-2007*, op. cit., p. 20.

Chaque installation est constituée d'une variété de séquences autour d'un même événement, dont le récit est présenté selon différentes combinaisons qui s'empilent, s'entrecroisent, se superposent, se succèdent sans hiérarchie. Dans ces œuvres, la boucle, comme le note à juste titre l'historienne d'art Iris Dressler, n'est pas un mécanisme génératif de transition vers la prochaine répétition mais un dispositif qui crée un point crucial d'inflexion par lequel « quelque chose arrive » sans que cela n'arrive⁹. Ici, la répétition « est ultimement saturée – presque hantée – par des ramifications et des permutations, devenant un acte performatif sans fin du différent dans l'identique, du simultané dans le non-simultané¹⁰ ». Elle mine la cohérence du récit de façon substantielle en multipliant les variations narratives et en inscrivant le récit dans une finalité sans résolution. Du côté du spectateur, la réception suit cette irrésolution. Non seulement est-il impossible de voir toutes les variations des installations mais les scènes qui se succèdent ne sont jamais mémorisables dans leur intégrité puisque répétitivement affectées par ce qui suit et parce qu'elles ne connaissent jamais d'aboutissement narratif. La compréhension du récit est par ailleurs influencée par l'espace dans lequel il est présenté, par le moment où le spectateur entre et sort de la salle. Chaque récit sera différent d'un spectateur à l'autre¹¹.

Se dégage ici un art de la syntaxe où l'esthétique de la répétition amène le récit aux confins de son évanouissement. Cette déconstruction s'inscrit en continuité avec *Overture* : s'y retracent les mêmes cinq paramètres temporels de mise en rapport entre narrativité, temporalité, esthétique et modernité. Mais les installations recombinantes ajoutent une nouvelle donne à la production de Douglas : celle de la longue durée. Non pas tant celle théorisée

9. *Ibid.*, p. 13.

10. *Ibid.*

11. Comme l'explique Stan Douglas à propos de son installation recombinante *Inconceivable Memories* (2005), « People's impressions of the installation will be completely determined by when they walked in and out of it... Everyone will remember the work differently. One person will watch it for half an hour, another will watch it for another half an hour. One person will see one scene first, another will see a different scene first, and so on. There's an interesting, mutating quality here – actually, it's a lot like real life. » Cité par David Balzer, « Stan Douglas's *Inconceivable Memories* is a mind-bending history lesson », 25 avril 2006, <http://www.cbc.ca/arts/artdesign/douglas.html>.

par l'historien Fernand Braudel – qui demeure sans doute l'un des plus grands penseurs historiques de la longue durée, en tant que suspension du temps court de l'événement – que celle développée par Bergson, pour qui le temps est la durée même. Pour Braudel, la longue durée est une temporalisation qui permet de contrer l'histoire en tant que « récit précipité, dramatique, de souffle court » du temps bref, de l'individu et de l'événement¹². À l'opposé du temps court de l'événement, elle est une construction du temps qui embrasse de larges périodes de temps et d'amplitudes géographiques pour révéler les permanences d'une civilisation¹³. C'est une temporalité ralentie, quasi immobile, « à la limite du mouvant », « à l'abri des accidents, des conjonctures, des ruptures », qui répond de façon critique à la règle de production permanente du nouveau propre au récit historique moderne¹⁴. Les installations recombinantes de Douglas, et c'est là l'essentiel de mon hypothèse, sont constitutives du temps comme durée, mais d'une durée qui n'est plus à l'abri du temps court de l'événement. Critiques du récit moderne mais aussi de toute apparence de continuité historique, elles créent des récits fissurés par le temps court de l'événement. Temps courts et longs, permanences et ruptures sont entrelacés. Les conséquences de cet entremêlement sont importantes pour des raisons que je vais tenter d'éclairer dans mon analyse de *Klatsassin*. Mais pour mieux annoncer ce qui suit, je dirais que la longue durée est ce qui permet de fissurer le récit historique moderne hors de sa temporalisation totalisante. Elle est une stratégie esthétique qui affaiblit les opérations de témoignage, d'archivage, d'interprétation et de compréhension/explication de l'historiographie contemporaine (telle que développée, notamment, par Ricoeur) de façon à reconstruire le récit historique comme condition de possibilité du changement. La temporalisation totalisante articulée par le récit historique moderne implique que le nouveau est un invariant réitéré, que la modernité est une transition permanente, et que, conséquemment, le présent historique est le point de fuite d'un changement perpétuel. Elle introduit une dialectique

12. Fernand Braudel, « La longue durée (1) », dans *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969, p. 44.

13. *Ibid.*, p. 46 et Jacques Revel, « Introduction », dans Jacques Revel (dir.), *Fernand Braudel et l'histoire*, Paris, Hachette, 1999, p. 21.

14. Fernand Braudel, « La longue durée (1) », *op. cit.*, p. 54 et 72.

du nouveau (suivons Adorno sur ce point) qui réprime la durée¹⁵. Les installations recombinantes cherchent à contrer cette répression temporelle de la durée.

Klatsassin

L'installation vidéo haute définition *Klatsassin* (2006) est un western « doublé » (désignée en ces termes par Douglas), réalisée à partir de certains faits historiques précis, nommément la ruée vers l'or des années 1860 dans la région des montagnes Cariboo en Colombie Britannique, la province la plus occidentale du territoire canadien. Cette ruée fut importante : elle attira à l'époque des milliers de mineurs américains et européens, engendrant un développement substantiel du réseau routier, lequel devait permettre aux prospecteurs et mineurs d'accéder aux dépôts d'or. Une de ces routes devait plus tard traverser le territoire Tsilhqot'in situé sur le plateau Chilcotin. En 1862, des mineurs en provenance de San Francisco débarquèrent du bateau vapeur Brother Jonathan, transportant avec eux le virus de la variole, initiant une épidémie majeure qui fut particulièrement dévastatrice pour la population amérindienne, plus vulnérable au virus que la population blanche. En 1864, Klatsassin, un chef Tsilhqot'in, se battit contre les hommes engagés dans la construction de la voie routière traversant son territoire (quatorze hommes furent tués en une journée) avec l'objectif de contrer le passage d'Européens et d'Américains potentiellement porteurs du virus. Il fut par la suite accusé d'avoir massacré un groupe d'hommes blancs et pendu (avec quatre autres prisonniers). Deux autres prisonniers furent relâchés. Un des accusés Tsilhqot'in s'échappa alors qu'il était transféré à New Westminster pour être identifié comme un des protagonistes des attaques. Il ne fut jamais retrouvé. Il revient dans le *Klatsassin* de Douglas, en tant que *corpus delicti*¹⁶. C'est le point de départ de l'installation. En effet, celle-ci ne met pas en scène l'attaque menée par Klatsassin mais bien les événements et les témoignages entourant le meurtre d'un shérif, tué en 1864, au moment où il transportait le prisonnier Tsilhqot'in. Celui-ci réussira d'ailleurs

(pour un temps au moins) à s'échapper à nouveau.

Klatsassin comprend vingt-sept scènes différentes mises en boucle au moyen d'un programme algorithmique de recombinaison de séquences. Ces mises en boucle sont opérées alors que les scènes sont projetées sur l'écran unique de l'installation. Elles sont bouclées en cycles de permutation, ce qui occasionne huit cent quarante combinaisons scéniques, produisant ainsi une succession de petits récits qui vont perpétuellement se modifier par la réintégration de séquences répétées mais recombinées à d'autres et ce, pendant les soixante-dix heures approximatives de la projection. Ajoutant à la complexité temporelle de l'installation, le récit est doté d'une temporalité multiple non linéaire, se structurant le long de cinq axes temporels correspondant à différents moments entourant l'événement du meurtre : (1) la soirée précédant le meurtre (les suspects et la victime – un aubergiste anglais, un mineur allemand, le prisonnier Tsilhqot'in, le shérif et un voleur alcoolique – se rencontrent dans le relais routier); (2) le matin suivant le meurtre (le tribunal reçoit les témoins et les suspects qui offrent des témoignages contradictoires du meurtre); (3) la journée suivant le meurtre (le prospecteur arrive dans le relais; l'aubergiste et le mineur lui racontent le meurtre; leur récit est entrecoupé de différents flashbacks de la rencontre des suspects et de la victime la soirée précédant le meurtre; « quelqu'un » est pendu; le constable écossais annonce que le prisonnier s'est échappé à nouveau); (4) cinq ans plus tard, en 1869 (le prospecteur et son nouveau partenaire tournent en rond dans la forêt en cherchant à se rendre dans les dépôts d'or de Bakerville; le prospecteur raconte sa visite au relais); et (5) le cours de la journée même du meurtre, lequel est brisé par trois flashbacks incluant le prisonnier, le voleur et le mineur, en trois variations contradictoires de « ce qui s'est passé »¹⁷.

La permutation répétée du récit; sa production des huit cent quarante combinaisons narratives; sa succession de scènes jamais percevables en totalité; la difficulté qu'éprouve le spectateur à clairement différencier la fin d'une scène et le début d'une nouvelle combinaison; le déploiement non linéaire des cinq axes temporels du récit; l'utilisation réitérée du *flashback* et du *fastforward* : tous

15. Sur Adorno et la question du temps dans la modernité, voir Peter Osborne, *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, op. cit., p. 14.
16. Iris Dressler, « Specters of Douglas », dans Iris Dressler et Hans D. Christ (dir.), *Stan Douglas – Past Imperfect. Works 1986–2007*, op. cit., p. 20.

17. *Ibid.*, p. 20 et Ariane Beyn, « Because History Could Have Gone One Way Or Another », dans Ariane Beyn et Stan Douglas, *Stan Douglas: Klatsassin*, Vienne, Secession, 2008, p. 35.

moins – ce qui n'est significativement pas le cas de *Klatassin* – sur une séquence mettant en scène le bûcheron qui décide d'adopter un bébé qui vient d'être abandonné aux portes de la ville; la pluie cesse, les nuages se dissipent pour laisser passer le soleil et le geste de compassion du bûcheron redonne au prêtre foi en l'humanité.

Tout comme *Rashômon*, *Klatassin* met en scène différents protagonistes qui racontent leur propre version d'un crime à partir de leur point de vue, lequel sera systématiquement énoncé en contradiction avec l'autre, ajoutant au scénario les erreurs de traduction. Il n'y a pas de résolution possible. Mais contrairement au film de Kurosawa, l'installation n'est pas une réflexion sur la philosophie de la justice. Elle est dépourvue de l'angoisse existentielle qui enveloppe *Rashômon*. La répétition recombinante contrôlée par la technologie numérique vide le récit de sa charge humaine, émotionnelle. Elle produit « objectivement » et avec détachement l'impossibilité de distiller la vérité à partir d'images, de récits, de témoignages. La multiplication des permutations et des variations narratives ne fait qu'exacerber cette impossibilité. Qui a vu quoi? Peut-on être jamais sûr de ce que l'on voit, de ce dont on se souvient? Qui ment? Qui sait qu'il ment? Le mensonge fait-il partie intégrante de tout récit? Qui dit vrai? Comment évaluer la crédibilité d'un témoin? *Klatassin* exemplifie la réalité à laquelle les historiens doivent faire face: les événements ne se présentent jamais comme des histoires nettement encapsulées¹⁸.

Paul Ricœur est certainement l'un des penseurs contemporains à avoir le plus réfléchi sur la question du témoignage et de son rôle charnière dans la constitution du récit historique. Son dernier livre, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), montre que le témoignage est à plusieurs égards le point de départ du récit historique: en tant que site d'extériorisation de la mémoire déclarative, le témoignage affirme la réalité factuelle de l'événement¹⁹. Le témoin déclare à quelqu'un (au juge, à l'historien, aux autres protagonistes de l'événement, au lecteur, au spectateur): non seulement « j'y étais » – comme observateur, acteur ou victime – mais aussi « croyez-moi ». Il demande à être cru et c'est à même cette mise en situation de

dialogue que la double déclaration s'énonce. Dès lors, dès que le témoignage est inscrit et transformé en une archive, c'est toute la question de la fiabilité du témoignage qui s'érige. « Passé la porte des archives – écrit Ricœur –, le témoignage entre dans la zone critique où il est non seulement soumis à la confrontation sévère entre témoignages concurrents, mais absorbé dans une masse de documents qui ne sont pas tous des témoignages. Se posera alors la question de la validité de la preuve documentaire, première composante de la preuve en histoire²⁰ ». Bien que la fiabilité du témoin demeure problématique, le témoignage est indispensable « pour accréditer la représentation historique du passé », pour prouver que quelque chose s'est bel et bien passé. De façon à résoudre le problème de la crédibilité – celle qui est au cœur de *Klatassin* –, Ricœur observe que le principal, « sinon parfois le seul recours », est de procéder à la confrontation des témoignages et d'évaluer les « écarts » entre témoignages par rapport à la réalité à laquelle se réfèrent les témoins et l'historien²¹. *Klatassin* opère cette confrontation. Mais l'installation nous laisse avec ses écarts. Si, pour Ricœur, le « témoin fiable est celui qui peut maintenir dans le temps son témoignage²² », le maintien est ici rendu impossible par le programme algorithmique de recombinaison narrative. Aucune stabilité ne permet de mesurer ou d'assurer la véracité de ce qui est dit. La longue durée des répétitions recombinantes du récit, une durée qui inscrit le spectateur dans le passage du temps, expose l'historicité de cet effondrement, sa confirmation dans le temps. La cohérence narrative, en tant que synthèse de l'hétérogène, coordination d'événements disparates et condition de lisibilité du multiple, se confirme dans sa dissolution²³. Le même constat s'applique aux autres opérations historiographiques constitutives du récit historique, notamment l'explication/compréhension et la représentation du passé. *Klatassin* libère le récit historique de l'opération interprétative, laquelle est essentielle aux activités de compréhension, d'explication et de représentation. Le spectateur est presque laissé à lui-même.

20. *Ibid.*, p. 182.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*, p. 106.

23. *Ibid.*, p. 313.

18. George E. Lewis, « Stan Douglas's *Suspiria*: Genealogies of Recombinant Narratives », dans Iris Dressler et Hans D. Christ (dir.), *Stan Douglas – Past Imperfect. Works 1986–2007*, op. cit., p. 47.

19. Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 181 et 204.

Le récit (sans fin), malgré tout

Bien que les témoignages se contredisent et se dévalent progressivement jusqu'à épuisement du récit (tout au moins de sa cohérence et de sa résolution), la référence à l'événement – le meurtre du shérif et surtout les relations conflictuelles entre Blancs et Américains – persiste. Si la longue durée des répétitions recombinantes (70 heures, 840 permutations) expose l'historicité de l'effondrement du témoignage comme pierre d'assise de la pratique historiographique, elle confirme néanmoins – contre toute attente – que quelque chose s'est passé. En effet, la récurrence des témoignages et des séquences dans le temps transforme l'événement en un fait. Le spectateur ne sera jamais en mesure de comprendre comment et pourquoi cet événement a eu lieu, mais la référence à la réalité du meurtre est effective. C'est donc que le témoignage en tant que tel n'est pas simplement récusé. Certes, le témoignage, les opérations d'interprétation et de représentation ne sont plus ce qui donne du sens, ce qui explique ou unifie. Interpréter, représenter, témoigner, c'est plutôt *aller avec l'irrésolution*. Les opérations historiographiques ne s'évanouissent pas. Plutôt, elles changent totalement de registre. Cet aspect est crucial dans la mesure où les faits qui persistent – essentiellement la relation conflictuelle entre le colonisateur et l'autochtone – cessent de fonctionner comme des faits à interpréter, à comprendre et à représenter une fois pour toutes, à doter d'un sens qui serait à jamais fixé. Le récit historique et le récit historique ne sont donc pas affaire de représentation du passé mais, comme l'entend Marc Bloch, de représentation des humains dans le temps (un temps qui inclut les trois temporalités phénoménologiques du passé, du présent et du futur).

Absence de résolution narrative, permutation réitérée du récit entraînant une multiplication humainement insaisissable de combinaisons narratives, non-linéarité du temps, entremêlements de *flashbacks* et de *flashforwards*, accumulation de témoignages contradictoires impossibles à unifier, erreurs de traduction qui viennent obstruer la possibilité non seulement de savoir ce qui c'est passé mais aussi de rendre justice : tous ces procédés mettent en crise le récit historique sans pour autant dissoudre le besoin de raconter quelque chose du passé, de rendre compte de l'action humaine dans le temps. La narrativité est en crise mais elle persiste, substantiellement modifiée. Cette persistance est une réaffirmation de la position de Ricœur sur le récit comme articulation de la

dimension temporelle de l'expérience humaine, comme la pratique fondamentale par laquelle « le temps devient temps humain²⁴ ». Mais la syntaxe douglassienne met un terme à la possibilité, si cruciale pour Ricœur, de résoudre l'aporie entre le temps subjectif phénoménologique (le temps de l'âme) et le temps objectif cosmologique (le temps du monde). Pour Ricœur, cette aporie se résout par un parcours mimétique triadique de (ré) inscription du temps vécu dans le temps cosmique qui débute et s'achève avec le narrateur, l'auditeur, le lecteur ou le spectateur : de la préfiguration (*Mimésis I*) de ce qui dans l'action « fait déjà figure » historique ; à la mise en intrigue (*Mimésis II*) en tant qu'opération de configuration et de médiation « entre des événements où des individus et une histoire prise comme un tout » ; au récit comme re-figuration (*Mimésis III*) « restitué au temps de l'agir et du pâtir » qui inscrit l'intersection du monde configuré au niveau de la mimésis II et du monde du lecteur. Les récits recombinants de Douglas viennent au contraire fissurer le parcours mimétique par un parcours recombinant.

Le changement de registre articulé par ce type de parcours – sa transformation du récit mimétique en récit recombinant, l'introduction d'un récit historique constitué d'opérations (le témoignage, l'interprétation, la compréhension/explication, la représentation) qui vont avec l'irrésolution – permet de mieux cerner non seulement le type de récit historique moderne qui est en cause dans *Klatsassin* (en tant que temporalisation totalisante de l'histoire) mais aussi l'insuffisance du montage comme substitut au récit tel qu'il a été théorisé par Benjamin – le montage comme le mode privilégié de communication de l'expérience historique moderne.

D'abord, aller vers l'irrésolution signifie rompre avec l'histoire comme fin, comme but, comme aboutissement situé dans le futur mais élaboré par le passé et le présent. Cela signifie prendre note et se porter en faux contre les philosophies – notamment, l'hegelianisme et le marxisme – qui, bien qu'elles aient eu le mérite d'intégrer le futur au récit historique, ont durci comme temporalisations totalisantes de l'histoire. Ces formes narratives projetaient vers l'avant un processus continu d'auto-totalisation, pour élaborer

24. Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 17.

l'histoire en tant que fin. Comme l'observe Osborne, ce sont des récits écrits au futur antérieur, du point de vue du « nous aurons été » : « de telles représentations dépendent de la réalisation future d'une fin pour leur rédemption cognitive, même si celle-ci est rarement comprise comme étant simplement un processus passif d'attente de l'histoire²⁵ ». La projection spéculative du futur, « comme fondement d'un savoir totalisant du passé et du présent à travers lequel ce futur peut être atteint », a pour principal effet de postuler une rédemption qui oblitère les sujets et les événements historiques qui ne peuvent être rassemblés par son regard totalisant²⁶. La narration recombinante de Douglas agit précisément sur cette présomée continuité, ce résumé *manque de manque*, entre les futurs présents et les présents futurs. En interrompant le défilement du récit par des permutations aléatoires qui recyclent, répètent et recombinent diverses séquences narratives, *Klatsassin* montre bien que le passé n'est jamais reconstitué sans perte. Le retour à *Rashômon* est significatif à cet égard puisque l'installation ne reprend que l'empilement des témoignages contradictoires, soit la part sombre, relativiste, quasi désespérée du film de Kurosawa, la part qui fait voir le monde comme un tout en perte d'accord humain. Le moment de rédemption à la toute fin du film, le geste de compassion du bûcheron qui permet au prêtre de croire à nouveau en l'humanité, n'a pas été retenu. *Klatsassin* abandonne aussi les explorations de la lumière naturelle élaborées dans *Rashômon*. Lors de la prise de vue, Kazuo Miyagawa dirigea pour la première fois la caméra directement sur le soleil et fit appel à des miroirs pour refléter la lumière naturelle de sorte que les rayons solaires puissent apparaître comme traversant les branches et atteignant le corps des protagonistes. La lumière symbolise la quête du vrai et de la raison à travers la pénombre²⁷.

Deuxièmement, insister sur l'irrésolution signifie pour Douglas adopter le montage moderniste. Ne représente-t-elle pas pour Benjamin l'alternative par excellence au récit comme mode d'expression de l'expérience historique ? Mais s'il adopte ce mon-

tage, Douglas le permute en une pratique critique non réductible à la simple interruption. Si pour Benjamin le récit est en crise, si le récit est inapte à communiquer l'expérience de la modernité et ne peut donc plus agir comme une « forme vivante » contemporaine de la modernité, c'est que la modernité elle-même est destruction de la tradition – y compris celle du récit historique. Comme le précise Osborne, cela ne signifie pas qu'il n'y a plus d'historiographie narrative ou de fiction narrative mais que le récit historique a perdu sa relation vivante au présent, qu'il n'est plus une forme mémorielle authentique de communication²⁸. Préférant le choc du montage au récit, Benjamin cherche à lézarder la modernité comme temporalisation totalisante de l'histoire, fondée sur une logique de progrès effaçant l'ancien par le nouveau. Le montage défendu par Benjamin – le chamboulement dada, surréaliste, constructiviste, *readymade* de l'unité du texte, de l'objet, du son et de l'image, à travers des pratiques de fragmentations et de mixage – est inséparable de « l'acte » (dans le sens événementiel que lui confère Alain Badiou²⁹) par lequel l'avant-garde historique cherchait à rompre avec le passé mais aussi à sortir le spectateur de sa torpeur.

Les installations de Douglas opèrent sur un autre registre. Ce déplacement de registre trouve sa pleine matérialisation dans l'installation *Der Sandmann* (1995) où le montage sert à révéler la logique moderne du progrès fondée sur la production réitérée du nouveau. Dans cette installation, deux films noir et blanc 16 mm sont projetés en boucle sur un même écran mais n'y apparaissent qu'à moitié, divisés par un pli vertical séparant l'écran en deux parties égales. Chaque film montre une même vue panoramique à 360 degrés d'un jardin puis d'un homme lisant une lettre dans un vieux studio de cinéma UFA, avec cette différence significative que les deux prises montrent deux versions d'un *Schreibergärten* allemand, l'une précédant et l'autre suivant la chute du Mur de Berlin. Les deux films sont par ailleurs projetés en décalage d'une rotation complète du studio. Fixant l'écran, le spectateur est exposé à deux vues qui s'avalent l'une l'autre le long du pli vertical, montrant le vieux jardin absorbé par le nouveau et puis le nouveau

25. Peter Osborne, *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, op. cit., p. 33.

26. *Ibid.*, p. 42.

27. Keiko I. McDonald, « The Dialectic of Light and Darkness in Kurosawa's *Rashômon* », dans Donald Richie (dir.), *Rashômon*, New Brunswick, Rutgers, 1987, p. 183-192.

28. Peter Osborne, *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, op. cit., p. 113.

29. Alain Badiou, *Le Siècle*, Paris, Seuil, 2005.

absorbé par l'ancien, sans résolution. La continuité historique, le passage du temps comme « le devenir présent d'événements futurs et puis leur devenir passé³⁰ » sont suspendus, montrant la dimension essentiellement répétitive et récurrente de la temporalisation moderne axée sur le remplacement du passé par l'avenir. Le montage est lui-même pris dans la structure répétitive de la boucle. Cette association du montage et de la boucle transforme le récit historique moderne en un récit historique qui embrasse l'irrésolution. Les œuvres recombinantes vont encore plus loin dans ce sens puisqu'elles insèrent le montage dans la longue durée des permutations. Ainsi, dans *Klatsassin*, le montage interrompt le défilement linéaire du western mais cette interruption est une esthétique de la répétition qui s'étend dans le temps. Cette mise en situation du spectateur dans le temps qui passe est une incitation à relier les fragments, à faire interagir les temporalités autrement, à prendre part à l'irrésolution. Au-delà du choc de l'hétérogène, le spectateur entre progressivement dans une pratique d'interconnexion de l'hétérogène, *hic et nunc*, dans l'espace même que lui confère l'installation.

Le sublime

Un petit récit émerge, disparaît puis ré-émerge régulièrement tout au long de *Klatsassin* : celui d'un prospecteur et de son guide circulant en cercles dans la forêt. À chaque réémergence, le prospecteur annonce à son guide qu'ils se dirigent tous les deux dans la mauvaise direction et qu'il est loin d'être convaincu de sa capacité à les amener à destination. L'empilement narratif des témoignages ainsi que la permutation recombinante des séquences sont à l'avenant du mouvement circulaire des deux hommes. Ceux-ci amènent le spectateur à suivre une piste, à constater qu'il fait fausse route, à prendre note qu'il pourra s'engager dans une autre piste, *ad vitam*. Les permutations, dans les faits, dépassent toute capacité d'entendement. C'est pourquoi l'installation est à placer dans la catégorie du sublime, technologique autant que naturel. En tant que concept esthétique, le sublime désigne une qualité d'am-

plitude extrême qui ébranle l'autonomie du sujet par rapport au monde qui l'entoure. Confronté à ce qui dépasse la raison, le sujet est saisi par divers sentiments d'étonnement, de crainte et d'inaccessibilité. En référence à *Nu'tka'* (1996), installation explorant la bifurcation de l'image en superposant – avec un léger décalage – deux vues d'un même paysage montagneux, Douglas explique que l'expérience du sublime dans le monde naturel nous place toujours devant la question de la position que nous pouvons adopter en relation avec ce monde : « Êtes-vous capable d'assumer une position transcendant le monde naturel, ou êtes-vous sujet à son influence, comme faisant partie de ce monde³¹ ? »

La technologie recombinante de ces installations inscrivant permutations et répétitions dans le temps long produit un récit qui est humainement impossible à percevoir comme tout. En ce sens elle est insertion du sublime dans l'espace du spectateur. En clair, c'est la deuxième option proposée par Douglas dans sa description de la dimension sublime du paysage représenté dans *Nu'tka'* (être « sujet à son influence, comme faisant partie de ce monde ») qui se voit favorisée, bien que la première option (« assumer une position transcendant le monde naturel. ») demeure toujours possible. Cette confrontation est cruciale puisqu'elle est ce qui invite le spectateur à se situer à même le monde vidéographique qu'il observe. Jean-Luc Nancy propose une version philosophique remarquable de cette question du « dedans » par rapport au « dehors », qui peut nous aider à mieux comprendre la ramification du sublime dans le récit historique tel que Douglas entend le renouveler :

[...] la représentation d'un *kosmotheoros* offrant une vue totale du monde dépendait elle-même, à chaque fois qu'elle se produisait, d'une culture, même si ce n'était pas toujours la même et même s'il y avait plusieurs cultures accueillant la représentation d'un ciel divin, universel. Une telle représentation implique une présupposition : nommément, que le monde pouvait être possédé comme un objet, comme un panorama ou une scène entièrement visible pour un spectateur idéal ou absolu. C'est précisément et sans aucun doute parce que le monde contemporain nous oblige à errer : nous apprenons que le monde est dorénavant ni un objet, ni

31. Stan Douglas, « Interview : Diana Thater in conversation with Stan Douglas », dans Stan Douglas, Scott Watson, Diana Thater et Carol Clover, *Stan Douglas*, Londres, Phaidon Press, 1998, p. 9 (ma traduction).

30. Yuval Dolev, *Time and Realism : Metaphysical and Antimetaphysical Perspectives*, op. cit., p. viii et 170.

un spectacle. Un monde que je peux visualiser comme un monde entier n'est plus un monde : c'est un univers, c'est un cosmos, c'est une création, dans le sens le plus traditionnel de ces termes. Aujourd'hui, nous comprenons que le monde est au contraire un milieu dans lequel on se trouve, et qu'on ne peut qu'appréhender de l'intérieur. Nous sommes dans un monde, non pas en face de lui. Nous pourrions aussi dire que nous ne voyons jamais un monde : nous sommes là, on y habite, on l'explore, on s'y retrouve ou on s'y perd [...], des concepts qui ne sont pas tous du même ordre que « voir », qui implique une distance, la séparation d'un sujet. Dans l'idée du *kosmotheoros*, un sujet est capable d'assumer une distance dans l'arrière-plan infini, lui permettant de saisir le monde de tous ses côtés. C'était le monde de la perspective – au moins assez de perspective pour demeurer dans l'ordre du voir. [...] Le schème cosmologique aujourd'hui en est un d'expansion, et plus précisément d'expansion indéfinie d'une finitude donnée [...]. Une expansion, un espacement indéfini de l'espace lui-même. [...] Le monde s'éloigne de lui-même – il se disjoint de sa propre unité, de sa centralité, et conséquemment de sa propre finalité aussi. [...] Il n'y a plus de temps productif et orienté, plus de présent ouvert sur l'absolu – et toujours du temps, du temps s'écoulant dans toutes les directions en même temps, vers l'arrière, vers le devant, et de côté. Ceci n'est pas une « révolution » : c'est une mutation, une métamorphose, une césure aussi, un choc, un tremblement de terre³².

J'ai cité ce long passage pour souligner l'indissociabilité de la critique narrative, représentationnelle, temporelle et perceptuelle dans tout travail qui questionne le récit historique moderne. Alors que la représentation cosmologique repose sur la possibilité d'offrir une vue totale et idéalisée du monde en positionnant le spectateur à l'extérieur, le monde contemporain nous apprend au contraire qu'il ne peut plus être perçu comme objet, spectacle ou totalité. Ce monde, tel que décrit par Nancy, participe de l'ordre du sublime. Et son spectateur répond au sublime en adoptant la deuxième alternative proposée par Douglas : en étant « sujet à son influence, comme faisant partie » de lui.

Le changement de registre produit par *Klatsassin*, sa pro-

position d'un récit historique qui fonctionne avec l'irrésolution et cesse d'opérer comme une représentation fixe du passé, correspond précisément à ce positionnement du spectateur à même le monde contemporain, à même le sublime, qu'il observe de l'intérieur. L'art de la syntaxe douglassienne – l'esthétique de la répétition recombinaute – ouvre le récit sur l'espace-temps du spectateur. Il spatialise sa temporalité. Mais cette spatialisation serait impossible sans la longue durée de l'installation, seule à même de donner le temps suffisant aux faits historiques de se confirmer comme faits et au spectateur de revisiter le récit historique comme futur non totalisant. Le spectateur de *Klatsassin* correspond en tous points au lecteur d'*Ulysse* de Joyce tel que décrit par Ricœur : il fait face à un texte fissuré par des lacunes, « des zones d'indétermination », qui mettent au défi « la capacité du lecteur de configurer lui-même l'œuvre que l'auteur semble prendre un malin plaisir à défigurer³³ ». Il est à cet égard *presque totalement* abandonné par l'œuvre et il « porte seul sur ses épaules le poids de sa mise en intrigue³⁴ ». Mais ce n'est qu'à cette condition que le récit du passé peut être revisité. La modernité comme temporalisation totalisante de l'histoire a exclu ou oublié (et persiste à oublier) une série d'autres – notamment, l'Amérindien. *Klatsassin* ne nous représente pas cet autre comme il a vraiment été mais affirme la constance des relations conflictuelles entre l'homme blanc et l'autochtone. Son esthétique « duratonnaire » de répétition recombinaute est ce qui permet de saisir la persistance de ce conflit et, possiblement, de le modifier dans le présent. Le passé ne peut être refait mais ses résidus factuels peuvent être ramenés dans le présent pour que la question de l'oublié puisse modifier ce présent. Qu'est-ce que ce récit historique éclaté – en crise, épuisé – de *Klatsassin* en fin de compte, si ce n'est le récit de la récurrence et de l'irrésolution de conflits intersubjectifs ? L'irrésolution narrative a quelque chose de désespérant mais c'est elle qui permet aussi la dé-totalisation de la temporalisation moderne de l'histoire, surtout de l'histoire comme fin. C'est en ce sens que la répétition des installations recombinautes rouvre le passé sur l'avenir. Comme le soutient Jacques Derrida, « la question de l'archive n'est pas [...] une question du passé [...] ». C'est une

32. Jean-Luc Nancy, « The End of the World », dans Melik Ohanian et Christophe Royoux (dir.), *Cosmograms*, New York, Lukas & Sternberg, 2004, p. 77-78 et 86 (ma traduction).

33. Paul Ricœur, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 146.

34. *Ibid.*

question d'avenir, la question de l'avenir même, la question d'une réponse, d'une promesse et d'une responsabilité pour demain³⁵ ».

35. Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, « Incises », 1995, p. 60.

QU'EST-CE QUE RACONTER, aujourd'hui, dans les lettres et les arts? Comment penser la capacité de certaines œuvres à déployer un récit, avec les moyens et les matériaux de l'art, dans des domaines aussi différents que la peinture, le cinéma, la musique, la danse, le théâtre, la vidéo, la performance, ou encore la littérature?

T ELLES SONT LES QUESTIONS dont s'emparent avec inventivité les auteurs du présent volume. Diversifiant les approches méthodologiques, ils proposent, à chaque fois, une nouvelle boîte à outils conceptuels en même temps que l'analyse d'œuvres singulières.

Titulaire d'un doctorat ès lettres de l'Université de Cambridge, Jérôme Game enseigne la philosophie à l'Université Américaine de Paris et poursuit ses recherches en esthétique au sein d'une équipe de l'Université Paris 8. On lui doit, entre autres travaux, la publication de Poetic Becomings. Studies in Contemporary French Literature (Peter Lang, 2011) et la codirection de l'ouvrage Jacques Rancière. Politique de l'esthétique (Archives contemporaines, 2009).

www.puv-editions.fr

ISBN 978-2-84292-336-5
ISSN 1248-4679



9 782842 923365

19 €



PRESSES
UNIVERSITAIRES
DE VINNENNES