

Exercices de conjuration

À partir de *The Cloud*, d'Arkadi Zaidés, et d'*Extra Life*, de Gisèle Vienne

ARNAUD MAÏSETTI

« La banque des perceptions anciennes va sauter.
Assez de sentiments mendiants, assez de
mystère toujours au féminin, assez de visage
reconnaissant après l'étreinte.

Les terres perdues du corps sont-elles irréversiblement
passées du côté de l'ombre des mots que personne
n'a encore touchée? Aimer est jeté à la place d'un cri
plus sombre et la vie a tous les aspects d'un complot
qu'il est donné à peu de rendre décisif.

Nous n'avons rien à perdre mais tout à égarer. »

Annie Le Brun¹

Rendre les faits inaudibles, les signes illisibles, les gestes ininterprétables; reléguer dans l'abstraction, le mystérieux ou l'indicible ce qui pourtant agit, structure et blesse: telle est l'une des opérations les plus efficaces de la domination lorsqu'elle parvient à s'assurer que ses violences les plus concrètes — depuis celles qui s'exercent sur les corps, dans l'épaisseur des existences intimes et des liens de filiation, jusqu'à celles qui se déploient dans les zones de guerre ou à travers les dispositifs algorithmiques par lesquels s'exercent désormais la surveillance et le gouvernement diffus des conduites — demeurent privées des formes mêmes qui permettraient de les nommer pour ce qu'elles sont. La censure frontale est à cet égard presque naïve: elle révèle par son geste même l'existence de ce qu'elle prétend effacer. Le pouvoir atteint une efficacité plus profonde lorsqu'il colonise les

cadres perceptifs eux-mêmes, ces structures silencieuses à travers lesquelles se distribuent le visible, le sensible et le dicible. Cette fabrique méthodique de l'imperceptible constitue une politique à part entière: elle possède ses institutions et ses techniques, ses automatismes et son *agenda*, sa patience historique pour produire à la chaîne les corps désaffectés dont la domination se repaît, des regards calibrés et des présences esseulées en autant de langages démunis devant ce qu'ils devraient pourtant pouvoir reconnaître et dont l'impuissance reconduit en silence l'ordre qui l'a produite. Après tout, «le marché nous est aussi naturel que l'air qu'on respire ou que l'eau qu'on boit»².

C'est dans l'épaisseur de cette opération que travaillent aujourd'hui certains artistes, en engageant leurs formes dans une lutte qui excède le seul dévoilement. Car dire la violence, l'exposer ou l'interpréter, même avec justesse, laisse intactes les conditions qui en organisent l'invisibilité. Ce qui se joue ici tient à une autre ambition: *il ne s'agit plus d'interpréter le monde*, mais d'intervenir dans les mécanismes qui règlent son apparition dans nos vies, afin de déplacer les coordonnées

1— Annie Le Brun, « Du pillage », *Ombre pour ombre*, Paris, Gallimard, 2004, p. 71.

2— Déclaration de Ségolène Royal, alors candidate du Parti socialiste à l'élection présidentielle, le 25 août 2006, à Melle.



Extra Life, conception et mise en scène Gisèle Vienne, 2023. © Estelle Hanania.

mêmes du sensible pour mieux travailler le monde là où il s'aveugle sur lui-même et reconduit comme évidence ce qui l'organise en silence. Quelque chose se déplace ainsi de la représentation vers l'opération, du commentaire vers l'intervention, et ce glissement éclaire peut-être avec le plus d'acuité certaines pratiques scéniques contemporaines dont la nécessité tient précisément à cette capacité de faire de la forme une prise sur notre manière d'appréhender le réel : outils devenus armes par destination.

Ce moment s'inscrit dans une histoire récente. Il hérite des bouleversements qui ont traversé les scènes au tournant du siècle : l'effondrement de la représentation comme régime, la dissolution du texte comme autorité organisatrice, l'affirmation du corps comme événement plutôt que simple instrument, la dramatisation du lien entre scène et spectateurs, désormais engagé comme lieu même de l'expérience, mise à l'épreuve de la présence aux technologies et médias numériques comme

autant de nouvelles matières du sensible. Ces transformations ont désormais cessé d'être des gestes de rupture pour composer cette langue familière et commune, parlée couramment par ceux qui la pratiquent, artistes et publics — une langue sans laquelle certaines choses ne pourraient plus se dire sur une scène, mais dont l'acquisition ne suffit pas. Un autre temps s'est ouvert, que la catastrophe impose et définit : non cette catastrophe encore contenue dans la fiction d'un avenir redouté, mais celle qui constitue désormais notre milieu historique. Le fascisme, lui aussi, a changé de statut, et ne relève plus du spectre conceptuel, mais de l'administration du réel ; il occupe des parlements, écrit des lois, s'autorise jusque dans les corps qui en portent les signes. Et la sempiternelle question des effets politiques de l'art — à quoi servent les formes ? que peuvent-elles contre ce qu'elles ne peuvent pas empêcher ? — revient, plus pressante que jamais, comme une question adressée au cœur même de la forme. Répondre, une fois de plus, « rien » ne suffit plus. Il faut donc, de nouveau, y revenir.

Là où ces déplacements avaient parfois reconduit la scène vers une forme d'autotélisme formaliste — fascination pour sa propre réflexivité, célébration de la présence comme valeur suffisante, scène repliée sur son horizon sans débord —, certaines pratiques prennent acte de cet héritage pour en déplacer l'usage et la transiter: elles retiennent que toute forme agit, qu'aucun dispositif n'est quitte de répondre du monde, qu'une esthétique peut engager une politique du sensible, y compris lorsqu'elle reconduit paresseusement les logiques de l'ordre dont elle se croit séparée. Et c'est depuis ce savoir qu'elles affrontent la catastrophe contemporaine dans ses lignes de fracture les plus concrètes: avec une analyse, des cibles, la volonté de faire face à ce qui arrive. *D'étonner la catastrophe*. D'en troubler l'assurance, et d'opposer, à sa prétention de fatalité, des formes capables d'en contrer l'évidence. Elles se tiendraient à distance des économies du spectaculaire autant que des pédagogies de la prise de conscience, dans la mesure où les unes comme les autres assignent à l'œuvre un effet prévisible: révéler, instruire, transformer selon une causalité trop assurée, comme si le politique relevait d'un programme, et qu'une forme pouvait garantir par elle-même la métamorphose qu'elle promet. Elles se défieraient tout autant du refuge dans une souveraineté formelle qui ferait de son autonomie la caution de son innocence, oubliant que toute forme, précisément parce qu'elle organise des régimes d'attention, distribue déjà des manières d'habiter le monde.

Ce qu'elles engagent touche plus obscurément, et peut-être plus profondément, aux puissances latentes du spectateur: la mise en tension de facultés disponibles, réserves de charges sensibles, capacités d'alerte, d'inquiétude, de déplacement, dont l'activation ne relève jamais du seul dispositif, mais des circonstances où, ailleurs, plus tard — peut-être —, le spectateur pourra lui-même leur donner consistance. La violence qu'exerce le monde réclame une réponse qui ne soit ni un discours ni le silence: dans des paroles qui les déplacent, des formes qui exposent à découvert, des gestes qui travaillent la texture du sensible.

Ce que ces opérations accomplissent, on l'appellera *conjuración*: démonter les mécanismes qui rendent la violence imperceptible afin de restituer au sensible ses puissances d'alerte et d'insubordination, et par là réarmer ce que la domination anesthésie. Conjuración, le mot importe par sa triple charge: exorciser ce qui paralyse, appeler à comparaître ce qui cherche encore sa forme d'existence, et opposer à la fatalité de ce qui arrive la

possibilité que les choses arrivent autrement, en tenant ouverte la brèche dans ce qui se veut sans alternative. Une pratique d'armement du sensible. C'est cette pratique que mettent en œuvre, dans leur singularité propre et leurs différences de régime, deux spectacles récents, parmi d'autres, mais exemplaires: *The Cloud* (2024), d'Arkadi Zaidés, et *Extra Life* (2023), de Gisèle Vienne — deux exercices de conjuration dont l'étude pourrait permettre de nommer, depuis les formes elles-mêmes, ce que le présent réclame des œuvres qui tiennent tête.

THE CLOUD, D'ARKADI ZAIDÉS³ **CONJURER L'IMPERCEPTIBLE**

Sur les écrans s'effondrent des immeubles et la poussière remonte, opaque et immatérielle, comme si la destruction trouvait forme dans l'évanescence pour révéler la fonction atrocement morale de notre histoire contemporaine: que l'effacement soit sa façon de se produire. Ces images, nous les connaissons. Elles appartiennent à la matière même de nos jours. Gaza désigne moins un sujet d'actualité parmi d'autres qu'une réalité qui a pris dans nos existences la forme paradoxale d'une présence à la fois omniprésente et méthodiquement soustraite à toute prise directe: des images en abondance, venues des drones et des satellites, et pourtant une expérience du réel rigoureusement administrée — aucun journaliste dans l'enclave pendant les offensives, une visibilité organisée qui produit, sous les apparences du voir, son propre régime d'imperceptibilité et ses angles morts. La répétition même de ces images installe une forme d'impuissance qui nous reconduit à notre état de spectateurs. Nous regardons sans pouvoir interrompre ce que nous voyons. Spectateurs, nous le sommes donc, non dans son acception esthétique, mais comme condition ordinaire de notre rapport au monde, lorsque les catastrophes et les guerres nous parviennent sous forme d'images lestées de légendes souvent écrites avant les faits eux-mêmes et à travers des régimes de visibilité qui orientent d'avance ce qu'il nous est possible d'en percevoir, d'en éprouver comme d'en faire. Le théâtre ne fait que reprendre un régime du regard qui lui préexiste. Être spectateur ne relève ainsi pas d'un rôle, c'est bien la condition politique du regard contemporain.

Ainsi commence la dernière création du chorégraphe Arkadi Zaidés, *The Cloud*. L'image des effondrements d'immeubles à Gaza marque autant le début du spectacle que le débordement du monde qui vient ici mordre sur le plateau. Il commence là parce que c'est là que nous sommes déjà, dans cet état contradictoire où la colère se heurte à son absence de prise. Si le spectacle prend appui sur cette condition spectatorielle que nous apportons avec nous, c'est pour en faire sa matière même; une heure durant, il en éprouvera les contraintes, les tensions et les possibles, jusqu'à rouvrir la question de ce que regarder peut encore, malgré tout.

3— *The Cloud*, conception et mise en scène Arkadi Zaidés, dramaturgie Igor Dobricic, développement IA et création sonore Axel Chemla-Romeu-Santos, avec Arkadi Zaidés et Misha Demoustier; création CAMPO (Gand), 2024.

Le geste n'a rien d'une surenchère d'actualité. Depuis longtemps, Zaides travaille la scène comme lieu d'enquête sur les violences contemporaines, leurs inscriptions corporelles et leurs régimes de visibilité. Des gestes de colons israéliens (*Archive*, 2014) à la cartographie des tombes de migrants morts aux frontières de l'Europe (*Necropolis*, 2021), en passant par les technologies de surveillance aux frontières (*Talos*, 2017), les documents n'y valent jamais comme preuves à exhiber, mais comme matières à traverser. Ce cycle de travaux a nourri la recherche doctorale menée par l'artiste à l'université d'Anvers autour de ce qu'il nomme une « chorégraphie documentaire » : pratique qui engage le document dans l'espace de la performance sans le rabattre sur la preuve illustrative. *The Cloud* opère dans cette trajectoire un nouveau déplacement : ce que les œuvres précédentes saisissaient à partir d'archives extérieures — violences étatiques, technologies de surveillance, politiques migratoires — vient ici traverser l'histoire même de l'artiste, son corps, et son enfance exposée au nuage radioactif de Tchernobyl.

Le spectacle se déploie dans une configuration trifrontale : le plateau au centre ; un grand écran occupe le mur du fond, deux autres surmontent les gradins de cour et de jardin ; un long pupitre technique borde l'un des angles. Zaides entre et s'installe au centre, sur un tabouret, tablette devant lui, micro sur pied, avant de s'adresser à l'assemblée. Ce que Zaides lit s'offre d'abord comme un récit personnel : son enfance à Homel, dans cette Biélorussie encore soviétique, à quelques heures de Tchernobyl ; la migration vers Israël ; bien plus tard, la tentative de renouer avec Genadi, ami d'enfance que les années avaient éloigné avant que la pandémie n'empêche leurs retrouvailles ; puis la découverte tardive de traces radioactives dans son propre corps. Le pacte d'écoute paraît clair, presque familier : un témoignage, un récit situé, une parole adressée. S'y ajoutent quelques données chiffrées sur la catastrophe nucléaire du printemps 1986, des cartes, le récit de ces milliers de « liquidateurs » envoyés déblayer les débris les plus dangereux du réacteur, et les conséquences sanitaires longtemps déniées de ce sacrifice. Le spectacle construit ainsi une communauté d'attention provisoirement réunie par un même régime de savoir.

Mais cette apparente transparence travaille déjà à sa propre défaite. Le texte que Zaides prononce alimente simultanément, en temps réel, le système d'intelligence artificielle qui génère des images sur les écrans à partir de ses mots. D'abord, la correspondance demeure lisible ; le langage semble encore commander les images qu'il appelle. Puis quelque chose se dérègle. Les prompts s'accumulent, se chevauchent et se contaminent ; les archives photographiques s'amalgament aux images générées qui, à se reproduire l'une l'autre, dérivent insensiblement — une légende glisse sur la mauvaise image, un

visage se duplique d'un cliché au suivant, une date se brouille en une autre ; la nappe sonore, elle-même produite par le texte et le son de la voix, se voit perturbée par des bruits du public — mouvements imperceptibles, toux intempestives, craquement de chaises —, que le dispositif intègre. À mesure que celui-ci s'emballe, ce qui se défait n'est plus seulement la lisibilité d'un écran ou la stabilité d'un protocole technique, mais un certain rapport du regard à ce qu'il croyait pouvoir saisir. Le texte déborde avant d'avoir pu être lu, les images prolifèrent avant d'avoir pu être identifiées, les strates documentaires et synthétiques se mêlent avant que l'œil ait pu en fixer les frontières. Quelque chose agit, transforme l'espace perceptif, redistribue les conditions mêmes de l'attention, sans jamais se laisser appréhender dans sa totalité ni se donner comme objet stable à la conscience.

Ce que Zaides convoque ici sous le nom d'hyperobjet⁴ désigne ces réalités dont l'échelle excède nos capacités ordinaires de saisie : le dérèglement climatique, les champs pétrolifères, la déforestation planétaire... Autant de présences diffuses, sans contour stable, qui ne se manifestent qu'à travers les altérations qu'elles produisent sur nos corps et les espaces. Le nuage radioactif de Tchernobyl en offre une figure exemplaire. L'infrastructure algorithmique contemporaine procède selon une logique voisine. D'un *cloud* l'autre. Lui aussi produit du visible, du lisible, de l'audible, tout en maintenant hors de portée les mécanismes qui les engendrent. *The Cloud* ne propose donc pas une représentation de cette structure : il en construit l'épreuve sensible, ce moment où le regard ne peut plus suivre, où les images échappent à tout régime d'identification, où l'attention elle-même devient le lieu d'une lutte avec ce qui l'excède, donne forme à ce que signifie habiter un monde travaillé par de telles puissances insaisissables. Le corps de Zaides, dans son économie gestuelle presque ascétique, demeure au centre de ce déferlement : sa présence sert de mesure humaine à ce qui le déborde de toutes parts.

Sans rupture franche mais par glissement progressif, la première partie se défait d'elle-même. Zaides pose sa tablette, retire le micro, soulève le tabouret, puis se retire du centre du plateau, demeurant à vue mais désormais rejeté vers l'avant-scène, comme si sa parole venait de céder la place à autre chose qu'elle-même. L'espace se vide. Ce qui, jusqu'alors, s'était organisé autour d'un récit adressé laisse apparaître un autre

4— Voir notamment l'article cosigné par Axel Chemla-Romeu-Santos, Igor Dobricic et Arkadi Zaides, « *The Cloud* : une œuvre instantanée », *Culture et Recherche*, n° 147, automne-hiver 2024, ainsi que la présentation du spectacle sur le site de l'artiste : www.arkadizaides.com.



The Cloud, conception, chorégraphie et mise en scène Arkadi Zaidés, 2025. © Giuseppe Follacchio.

régime de scène: non plus celui de la parole, mais d'une aire d'exposition et d'épreuve. Avec ces éléments désormais désaffectés, adossés au pupitre technique qui en borde déjà un côté, se dessine un carré sommaire qui ne représente pas encore, mais attend d'être activé. Ce sera la *Zone Interdite*: ce territoire d'exclusion où il fut ordonné aux «liquidateurs» d'intervenir par rotations strictement mesurées, leur temps d'exposition calibré

5— De ce sacrifice contraint, les conséquences sanitaires furent longtemps administrées comme un problème de communication: 28 morts reconnus dans les mois suivant l'explosion par les autorités soviétiques, des milliers de pathologies niées pendant des décennies, et des estimations à long terme que les États ont tout fait pour maintenir disputées — les 4 000 morts par cancer selon l'Unsear (2008) semblent eux-mêmes sous-estimés, selon d'autres études épidémiologiques qui supposent que des centaines de milliers de personnes ont été affectées (voir notamment Cardis et al., «Cancer consequences of the Chernobyl accident», *The Lancet Oncology*, vol. 7, 2006).

6— Voir notamment André Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Londres, Routledge, 2006; et les travaux d'Isabelle Launay sur les politiques du geste chorégraphique.

au chronomètre, dans la fiction d'une maîtrise possible. Car l'État soviétique avait méthodiquement administré le mensonge, distribuant de fausses assurances sur des équipements de protection qui ne protégeaient de rien, organisant l'ignorance comme condition de l'obéissance. L'air était sain. L'eau était bonne⁵.

Peu après que Zaidés s'est effacé, un autre corps vient occuper le vide ainsi ménagé. Vêtu d'une combinaison intégrale de protection et d'un masque à gaz, il entre dans cet espace comme dans l'image même que les écrans montrent simultanément en noir et blanc: les véritables liquidateurs se préparant à descendre sur les toits du réacteur, vers ce qu'on leur cachait être la mort. Ce que ce corps accomplit ici résiste à être nommé — «non-danse», peut-être, mais la formule, souvent mobilisée⁶, éclaire mal ce qui se joue et s'y joue, tant elle demeure tributaire du régime qu'elle conteste. C'est qu'il s'agit moins d'un refus de la danse que d'une écriture corporelle où l'extrême précision des modulations d'intensité travaille les rapports de fréquence et de résistance, où le geste conserve ensemble son origine documentaire et son incessant devenir scénique sans se résoudre dans l'une ou l'autre. Les mouvements de pelletage, de

raclage, d'évacuation que les liquidateurs ont répétés sur les toits du réacteur surgissent ici dans leur nudité propre et *sans objet* (sans pelle et sans débris à ramasser) — arrachés à leur contexte, ils s'offrent au regard dans leur seule matérialité gestuelle, et c'est cette soustraction qui contraint le spectateur à reconstituer intérieurement ce monde, avec sa charge de mort et d'obéissance forcée. Gestes de décontamination — de travail au péril de sa vie, d'exposition extrême accomplis dans la fiction tragique d'une maîtrise possible de l'invisible: délivrés de leur fonction première, ils demeurent chargés de tout ce que le spectacle y a déjà déposé. Une lenteur progressive s'installe, qui opère une saturation à rebours. Là où la première partie surchargeait le regard par excès d'informations, d'images et de sollicitations concurrentes, celle-ci travaille par raréfaction, répétition, étirement, jusqu'à ce que le geste cesse d'être immédiatement lisible comme référent documentaire pour devenir une matière perceptive autonome. Ce corps (celui de Misha Demoustier) investit alors son costume comme un prolongement instable du corps: il vide ses manches, glisse ses bras dans la capuche, porte le masque à l'arrière de la tête. Les contours se défont; l'humain, l'armure protectrice et les silhouettes des archives qui hantent les écrans entrent dans une même zone d'indistinction. Le corps commence à partager l'incertitude qui travaillait jusque-là les images.

C'est dans cet état de perception déjà déstabilisée que la machinerie algorithmique déploie toute son ampleur. Sur le plateau, visible, le technicien lance les instructions qui alimentent le système conçu par Axel Chemla-Romeu-Santos; chaque image générée est aussitôt réinjectée dans la chaîne de production suivante, selon une logique cumulative où la généalogie des artefacts croît jusqu'à devenir elle-même illisible. Ce qui apparaît alors sur les écrans n'appartient plus tout à fait à l'archive, ni tout à fait à l'IA générative. Quelque chose s'est formé dans leur indistinction, une fusion monstrueuse, au sens le plus littéral du terme: visible qui se montre autant qu'il déborde les cadres où l'on croyait pouvoir le reconnaître. Des visages sans singularité, des corps dont le réalisme retient d'abord le regard avant que quelque chose d'infime n'en altère la cohérence — visage vide, mains difformes —, quelque part entre Bacon et Chardin, comme si l'intimité du familier glissait vers le cauchemar sans jamais rompre entièrement avec elle. Une salle de classe soviétique: des enfants alignés, mais tous porteurs du même visage. L'intelligence artificielle amalgame, confond, compose une mémoire statistique qui ressemble à une image tout en se déroband à son régime de vérité. L'archive devient probabilité et la mémoire, série.

La saturation visuelle gagne alors la lumière elle-même, par effets stroboscopiques qui hachent le mouvement, fractionnent la durée et désassemblent le continu du regard, pour porter la perception au bord de ce qu'elle

peut soutenir. Ce que cette séquence construit relève d'une puissance onirique presque insoutenable, d'un trouble perceptif qui n'a rien d'un simple effet immersif, parce qu'il donne forme à l'expérience même de ce qui excède toute capacité de maîtrise. Lorsqu'une telle puissance cesse d'être tenue à distance, elle envahit, sature, défait les lignes de partage par lesquelles on se croyait encore séparé d'elle. Le nuage entre dans la salle.

Le système finit soudain par s'effondrer. Sous l'effet de sa propre saturation, les distinctions s'abolissent; univers numérique et physique semblent fusionner dans une image terminale qui laisse moins une conclusion qu'une commotion perceptive.

Cet effondrement constitue sans doute l'argument le plus radical du spectacle. Ce que l'intelligence artificielle révèle dans sa défaillance éclaire ce qu'elle accomplit déjà dans son fonctionnement ordinaire: produire du plausible sans garantie de vérité, fabriquer de l'archive sans événement, générer de la mémoire sans souvenir. S'y révèle un point de contact avec la gestion étatique de la catastrophe: comme les appareils de pouvoir qui ont administré Tchernobyl en transformant une catastrophe sanitaire en problème de circulation de l'information, l'algorithme substitue à l'événement vécu une version calculée, gérée, reconfigurée selon les logiques propres de son calcul plutôt qu'à l'épreuve des faits eux-mêmes. L'histoire ne disparaît pas, elle entre dans un régime de réécriture continue, accélérée même, gouvernée moins par la vérité des faits que par les probabilités de leur recomposition.

Ni savoir supplémentaire sur Tchernobyl, ni mise en garde abstraite contre l'intelligence artificielle, l'«*epistemological attitude of attention*»⁷ dont parle Zaidès (soit une «attitude épistémologique de l'attention», c'est-à-dire faire du regard lui-même un exercice de connaissance) engage quelque chose de plus périlleux, et de plus précis: une discipline perceptive face à ce qui agit sans se laisser voir. «Ces idées qui sont partout, nous ne pouvons ni les saisir ni les attraper», dit-il. D'une force, nous ne percevons que les effets, ainsi du vent seulement saisi dans le mouvement des branches. Ainsi des puissances sourdes par lesquelles l'ordre étend son empire dans nos corps, les images et les territoires. Reste le désir de ne pas renoncer: ne pas laisser l'invisibilité de ces forces devenir une raison de cesser de les chercher — peut-être est-ce cela que le spectacle dépose en nous comme ressource, là même où les appareils de capture,

7— Formule employée par Zaidès dans l'entretien réalisé par Camille Lotz, pour *Chroniques* #13, Théâtre la Vignette, université Paul-Valéry-III. <https://arkadizaidès.com/media/document/chroniques-13.pdf>

étatiques, médiatiques, algorithmiques, travaillent méthodiquement à rendre cette vigilance toujours plus coûteuse, incertaine, et épuisante.

Archives et images générées devenues indiscernables, document et simulation confondus : cette expérience que nous traversons, chaque jour, *The Cloud* la reconstruit délibérément devant nous. Ce qui, hors du théâtre, constitue le fond ambiant d'une désorientation imperceptiblement consentie qui amollit les sens devient ici situation politique reconnue comme telle et qui dès lors les aiguise. Le trouble cesse d'être le milieu où le regard abdique ; il devient l'épreuve à travers laquelle il s'exerce. Car les forces de l'ordre prospèrent sur deux abandons symétriques : la crédulité, qui accueille sans résistance ce qui lui est présenté, et le cynisme, qui renonce à distinguer parce que tout semblerait désormais équivalent. Dans les deux cas, le regard cède. C'est ce renoncement que le spectacle conjure. Refuser que la saturation des images devienne la raison de ne plus regarder. Maintenir, malgré le trouble, et la fatigue, malgré l'épuisement organisé de l'attention, l'exigence de discerner encore.

N'est-ce pas cela que *The Cloud* rend possible, fugitivement ? Une expérience capable de servir d'expérience. Aucune œuvre ne saurait garantir ce que deviendra une telle expérience, mais du moins peut-elle, depuis les formes qu'elle a construites, en rouvrir la nécessité.

EXTRA LIFE, DE GISÈLE VIENNE⁸ **CONJURER L'ENCODAGE**

Fin d'une nuit ordinaire. Une voiture arrêtée dans le noir sous un brouillard épais qui laisse filtrer la lumière d'une lune diffuse. Felix et Klara (Theo Livesey et Adèle Haenel), frère et sœur d'allure adolescente, somnolent dans la torpeur qui suit les fêtes, corps flottant encore dans les restes d'une nuit partagée. Lui fume ; elle mange des chips. La radio diffuse une émission consacrée aux

enlèvements extraterrestres et à la paralysie du sommeil ; ils rient, commentent, s'abandonnent à cette fatigue où la parole persiste sans plus tout à fait chercher son objet. Tout s'entend avec une proximité presque excessive : mastication, souffle, froissements, paroles murmurées reprises et amplifiées par le dispositif sonore. Rien ici du naturalisme cinématographique d'une scène intimiste : le théâtre expose cette intimité pour la placer d'emblée sous écoute et rendre saillant le moindre détail capable d'alerter autrement l'attention. Circule entre eux ce qui ressemble à une complicité forgée dans la durée, l'évidence d'une intimité dont les codes semblent immédiatement reconnaissables ; pourtant, à mesure que l'échange s'étire, une légère discordance s'installe, une gêne latente, comme si cette familiarité même butait sur quelque chose, un point d'opacité autour duquel leurs paroles tournent, et qui creuse entre eux une solitude inquiète, tandis que l'habitable, sous ses dehors de refuge nocturne, devient peu à peu cette boîte noire où se révèlent des impressions anciennes.

On devine assez tôt qu'un événement ancien travaille leurs relations, laissant la banalité accomplir son œuvre propre : la chips et la cigarette, la radio et les plaisanteries épuisées au sortir de la nuit, tout ce tissu d'évidences modestes par lequel le quotidien s'emploie à colmater les brèches, tout en laissant entrevoir, dans sa maladresse même, ce qui insiste malgré tout. Car le quotidien n'est jamais cette simple neutralité pour laquelle il aime se faire passer : il distribue déjà les formes de l'attention, les seuils de visibilité, les habitudes interprétatives à travers lesquelles une expérience devient lisible — ou demeure ensevelie dans l'évidence même qui la recouvre⁹. Et c'est précisément ce que le spectacle va nommer peu à peu — avec la même obliquité que le quotidien emploie pour ne pas nommer : ce que Felix et Klara partagent, c'est le viol par un oncle, dans l'enfance, que la pièce désignera, lorsqu'il surgira enfin, du nom familier et trivial qui désigne les agresseurs intrafamiliaux, « tonton Jacky » — banalité terrible du diminutif affectueux, figure rassurante du monde domestique, l'impossibilité pour l'enfant de nommer la chose autrement que dans les termes que l'adulte lui a appris : le nom même du déni.

L'émission de radio participe de cette opération avec une précision troublante. Êtres saisis dans leur sommeil et paralysés, livrés à une force étrangère qui s'impose sans visage, expérience d'une dépossession radicale où le corps demeure présent à lui-même tout en se découvrant brutalement privé de toute puissance d'agir. Ces récits d'enlèvement extraterrestre appartiennent à ces mythologies contemporaines où une culture déplace vers la fiction ce qu'elle peine à nommer autrement, expédiant dans le cosmique les violences qu'elle refuse de reconnaître dans la chambre familiale. Le spectacle n'insiste pas ; il dépose simplement, au seuil de son propre récit, cette fiction de capture, de sidération et

8— *Extra Life*, conception, chorégraphie, mise en scène et scénographie Gisèle Vienne, créé en collaboration avec et interprété par Adèle Haenel, Theo Livesey et Katia Petrowick, musique originale Caterina Barbieri, lumière Yves Godin ; création Ruhrtriennale (Essen), 2023.

9— Voir les critiques de la pièce, qui la jugeront ennuyeuse, déplorant « l'inanité que frôle parfois dangereusement la représentation » (Joëlle Gayot, dans *Le Monde*), et regrettant de rester spectateur de leur propre torpeur, au lieu d'habiter l'intérieur du trouble : « Qu'aurait-il fallu pour qu'on reste à l'intérieur de ce trouble perceptif, plutôt que de muter vers la fin de la représentation en pauvres choses inertes ? » (Anne Diatkine, *Libération*) — regret d'un spectaculaire immersif jugé plus digne d'intérêt. Non, la vie telle qu'elle s'éprouve n'a pas bonne presse, manque sans doute d'événements.

d'étrangeté intime, comme si le titre lui-même, *Extra Life*, devait d'abord résonner dans le fantasme d'une vie venue d'ailleurs, avant que l'œuvre n'en déplace progressivement la charge vers une autre forme de vie et de violence: les extraterrestres ne sont parfois que le prête-nom spectaculaire d'un prédateur ordinaire nommé Tonton Jacky.

Justement, dans le fond du plateau, une silhouette commence à se détacher de l'ombre.

Plutôt qu'un personnage supplémentaire, un autre régime de présence, comme émergent parfois dans le rêve ces formes dont on ignore si elles appartiennent à la mémoire, au fantasme ou à la menace. Katia Petrowick ne surgit pas dans l'espace fictionnel comme un protagoniste de plus, elle semble sourdre de cet espace intérieur que la voiture contenait déjà obscurément sans pouvoir encore lui donner forme, comme une présence venue du fond psychique de la scène. Le dialogue sous sa banalité quotidienne n'exposait pas tant le cadre stable d'une histoire à venir qu'un régime de visibilité à partir duquel quelque chose allait devoir se frayer un passage vers d'autres formes d'existence — formes altérées qui viendraient venger la réalité.

Felix sort de la voiture. Avec lui, quelque chose du temps ordinaire se défait. Comme dans *The Cloud*, une parole s'installe d'abord, avant que le spectacle n'en déplace les conditions mêmes, comme si le langage avait atteint sa limite et qu'une autre économie du sensible devait prendre le relais. Ce qui suit est une gestuelle hallucinée — le corps de Katia Petrowick ordonne une chorégraphie désaxée que suivra Felix, puis à son tour Klara: corps maintenus dans une lenteur extrême, comme soumis à une gravité intérieure dont les lois ne coïncident plus avec celles du monde ordinaire; gestes qui s'inclinent, s'effondrent partiellement sur eux-mêmes, avant de se tendre vers ce qui leur échappe — et recommencent. Mouvements amorcés sans parvenir tout à fait à leur terme, ou s'accomplissant avec une telle lenteur que l'achèvement lui-même cesse d'en être un. Tous trois se livrent à cette grammaire, mais avec un vocabulaire singulier: chaque interprète traversant le geste plutôt qu'il ne se laisse porter par lui.

Ce que ces corps donnent à voir, c'est l'expérience brutale d'un psychisme qui tente de sortir de lui-même pour survivre. Ces gestes de rétraction et d'extension successive, ces mouvements amorcés qui ne s'achèvent pas, ces corps qui s'inclinent vers quelque chose qu'ils ne rejoignent jamais: tout cela ne compose pas seulement une gestuelle, mais la mise en forme d'un arrachement intérieur. Ce mécanisme, la psychologie clinique du trauma le nomme dissociation péritraumatique¹⁰: sous l'agression, la conscience se détache du corps, le sujet s'observe de l'extérieur, le temps se

fragmente, la continuité de soi se rompt. Les victimes le disent souvent avec des mots simples et terribles: être sorties de leur corps, s'être regardées de loin, avoir eu le sentiment que cela arrivait à *quelqu'un d'autre*. Le plateau reprend cette séparation au pied de la lettre. Il ne l'illustre pas, la rejoue avec ses moyens propres — la durée et la tension des muscles, la lenteur qui déforme le temps —, mais selon un régime désormais voulu, construit et traversable. Ce qui fut subi — corps spectateur de son corps — revient ici comme exercice de forme: exorcisme. Appeler à comparaître la violence pour en défaire l'emprise. Ce qu'on voit, sur scène, c'est un corps qui ne cesse de quitter son propre corps, de s'en arracher — puis d'y revenir, et puis recommencer. Ce mouvement dit ce que la clinique nomme mais ne montre pas: que sous la violence, le psychisme apprend à ne pas être là où le corps est, à se tenir juste à côté de ce qu'il traverse, dans cet espace de survie que la dissociation ouvre entre soi et soi. Ce que Katia Petrowick, Felix et Klara traversent dans cette longue durée chorégraphique, c'est bien cela — une séparation que le spectacle apprend à voir, à rejouer, à traverser autrement que dans la violence.

Ici, la lumière laser d'Yves Godin taille l'espace en strates, trace des architectures recomposées — plans lumineux qui découpent l'air avec la netteté d'une pensée, ouvrent des profondeurs soudaines dans le plateau, nappes colorées qui cartographient ce qui échappe à toute géographie ordinaire, géométries mouvantes qui construisent l'espace mental là où d'autres se contentent de scénographier l'espace du dehors. La musique de Caterina Barbieri — synthétiseur modulaire, couleur pop, registre expérimental, ce que Vienne nomme «un son très amoureux, comme si c'était là la matière du sentiment»¹¹ — enveloppe l'espace dans une émotion qui n'illustre pas le drame mais en constitue la texture même. La fumée, la lumière et les corps composent ensemble un espace qui n'est plus le dehors réaliste de la voiture, mais la projection sensible d'un espace psychique devenu partageable: le plateau devenu architecture sensible, rendu visible d'une invisibilité.

Cette transformation relève moins de la métaphore que d'une opération formelle sur les conditions de la perception. «Dissonance formelle» et «effets de collage»¹²: termes de Gisèle Vienne qu'il faut entendre dans leur précision politique. Le collage ne vise pas le

10— Judith Herman, *Trauma and Recovery*, New York, Basic Books, 1992; Bessel van der Kolk, *The Body Keeps the Score*, New York, Viking, 2014.

11— Gisèle Vienne, entretien avec Vincent Théval, dossier de presse d'*Extra Life*, Festival d'automne à Paris, 2023.

12— *Ibid.*

contraste, il force la rencontre de régimes que la perception ordinaire tient séparés. Il en résulte une désorganisation de la chronologie rassurante qui distribue les événements dans un avant et un après, au profit de la densité d'un présent où tout ce qui a eu lieu continue d'avoir lieu. Vienne convoque Proust pour nommer ce processus «archéologie de la perception»: «Le passé est une expérience au présent; le futur anticipé est une expérience au présent; l'imagination est une expérience au présent; la construction du souvenir est une expérience au présent.»¹³ Ce n'est pas seulement une poétique de la mémoire: c'est la structure exacte de l'expérience traumatique. Le trauma, précisément, est ce qui ne consent pas à devenir du passé — ce qui revient, insiste, rejoue sa prise dans le corps. Le collage des temporalités reproduit formellement cette structure pour en déplacer le régime.

Exercice de conjuration: faire revenir sur le terrain de la forme, dans l'espace construit et délibéré de la performance, ce dispositif de dédoublement dissociatif que le trauma avait imposé comme effraction, afin d'en déplacer les conditions d'expérience. Le spectacle n'opère aucune réparation imaginaire, mais convoque les formes de la violence pour qu'elle puisse être traversée autrement. «Je me suis exercée à percevoir et voir», dit Vienne. «C'est un exercice de rééducation quotidien.»¹⁴ *Extra Life* procède de cette rééducation du sensible pour en proposer au spectateur l'expérience: percevoir ce que la domination nous apprend à ne pas voir, écouter ce qu'elle nous apprend à ne pas entendre. C'est ce que Vienne nomme, dans un entretien avec

Cyrielle Dodet, «l'acte de création» comme «méthodologie pour penser»¹⁵ — et la formule engage moins une discipline théorique qu'une épreuve sensible: «Penser, ce n'est pas que le texte sur un papier, c'est une activité protéiforme située à partir d'un corps [...]. Effacer le corps de l'activité de penser, c'est politique: c'est amputer l'acte de penser.» Ce que le spectacle ouvre, c'est cet *exercice de pensée* depuis la texture de ce qui a été traversé — depuis ce que les corps ont su avant que les mots l'aient formé. Il n'a rien d'une introspection refermée sur l'expérience individuelle. Vienne insiste au contraire, dans un autre entretien¹⁶, sur le fait que la violence qu'elle travaille n'est jamais séparable des structures politiques qui l'organisent. «Bien évidemment, je travaille la violence, mais il ne faudrait pas invalider le fait que je travaille aussi le patriarcat, l'inceste, le viol, le lien, l'amitié, le partage social, l'anesthésie sensible ou l'ouverture.»

«Comment comprendre nos cadres perceptifs?»¹⁷, se demande encore Vienne. «Parce qu'ils dictent les rapports de pouvoir. On voit bien la manière dont on invisibilise, naturalise nos cadres perceptifs dans les gouvernances autoritaires — qui ne cessent de s'accroître — pour asseoir une légitimité hégémonique.» Les cadres perceptifs excèdent nos habitudes privées, mais organisent collectivement le visible, le dicible, l'acceptable: ce par quoi le monde nous parvient déjà orienté, orientant par avance ce qu'il nous est possible d'y reconnaître, de consentir ou de contester. Ce que le spectacle montre — nous fait éprouver, plutôt —, c'est la persistance concrète de cette infrastructure idéologique du sensible dans les corps eux-mêmes: ce qui dans la manière dont Felix et Klara habitent l'espace, leurs hésitations, leurs lenteurs, leurs impossibilités mêmes, indique qu'une violence ancienne continue d'y travailler sans encore pouvoir pleinement se formuler. C'est cela que le ralenti presque insoutenable donne à percevoir: non seulement la représentation d'un traumatisme, mais plus encore «l'encodage perceptif désorientant, construit par une société patriarcale qui crée le déni des faits»¹⁸, selon la formule de Vienne: cette façon qu'a l'ordre d'écrire dans les corps des habitus qui aveuglent — car la violence que le spectacle affronte n'est pas une pathologie individuelle mais un langage politique: l'inscription du pouvoir dans les chairs, et l'organisation du déni comme condition ordinaire de l'existence. Loin de toute métaphore psychologique: une description matérialiste du fonctionnement idéologique¹⁹.

Lorsque Vienne affirme que son travail est devenu «presque une méthodologie de pensée/pour penser»²⁰, elle ne désigne donc pas une activité spéculative autonome mais une pratique située dans l'état du monde et ce que fait celui-ci avec et de nos perceptions. «Comment la montée des gouvernances autoritaires et des fascismes influence-t-elle nos cadres perceptifs? Qu'est-ce que

13— *Ibid.*

14— *Ibid.*

15— Gisèle Vienne, «L'acte de création est une méthodologie pour penser», entretien réalisé par Cyrielle Dodet, *Théâtre/Public*, n° 256, avril 2025, p. 4-14.

16— Gisèle Vienne, «Comme un sursaut de vie au ralenti», entretien réalisé par Sylvia Botella, Théâtre national Wallonie-Bruxelles, octobre 2025. www.theatrenational.be/fr/articles/4502-comme-un-sursaut-de-vie-au-ralenti-o-gisele-vienne

17— *Ibid.*

18— Gisèle Vienne, note de présentation d'*Extra Life*, sur le site de l'artiste: www.g-v.fr/fr/shows/extra-life/

19— Voir notamment Elsa Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, La Découverte, 2017; Rita Laura Segato, *L'Écriture sur le corps des femmes assassinées de Ciudad Juárez*, Paris, Payot, 2021; Dorothee Dussy, *Le Berceau des dominations. Anthropologie de l'inceste*, Paris, Pocket, 2021. Ces travaux constituent le compagnonnage théorique explicite de Vienne pour *Extra Life*.

20— La formule intervient dans les mêmes termes ou presque dans les entretiens cités; avec Cyrielle Dodet: «Créer une pièce est pour moi un processus de réflexion, une méthodologie de travail pour penser, toujours à l'œuvre en tournée»; et avec Sylvia Botella: «Mon travail est presque une méthodologie de pensée, c'est un travail complémentaire du travail de phénoménologie critique.»



Extra Life, conception et mise en scène Gisèle Vienne, 2023. © Estelle Hanania.

ce déplacement sociétal fait à nos corps?»²¹ Les corps ralentis de Felix, Klara et Katia apparaissent alors comme les lieux d'inscription de cette question; ils exposent la manière dont les rapports de domination colonisent les formes mêmes de la sensation, de l'attention et du rapport à soi, puisque le trauma n'est jamais isolé de l'ordre social qui le produit, le recouvre et le reconduit.

Ainsi de la poupée assise sur une chaise, image sur quoi se clôt le spectacle: corps-objet, double figé — la marionnette expose d'abord ce que la violence a fait. Un corps devenu chose, livré aux regards et aux mains adultes, à cette disponibilité forcée par laquelle l'enfance violée se découvre soudain poupée de chiffon, existence arrachée à elle-même, comme à distance de son propre corps. Elle peut donc se lire comme un double de Felix ou de Klara. Chez Vienne, les figures du double, du mannequin, du corps artificiel ou désaffecté traversent l'œuvre depuis longtemps. Elles peuplaient déjà ces zones où les êtres paraissent réduits à l'image qu'ils donnent, la posture qui les immobilise, formes d'existence spectrales dont la vie semble s'être retirée sans pourtant disparaître tout à fait. Mais dans *Extra Life*, ce motif change de gravité, de nature même: le dédoublement n'y relève plus

seulement d'une poétique de l'étrangeté ou de la survivance, il épouse avec une précision bouleversante la logique même de la dissociation traumatique: un sujet qui, pour survivre, se retire partiellement de ce qu'il traverse, se regarde depuis un dehors devenu condition de survie. Et c'est peut-être ici que le spectacle touche au théâtre lui-même, à l'art de l'acteur comme à la fonction de la représentation — le théâtre, et son double. Car la scène s'accomplit elle aussi comme opération de séparation: déplacer hors de soi une expérience, la faire apparaître devant soi, devenir spectateur de ce qui pourtant nous constitue: jouer l'autre. La marionnette donne alors figure à ce paradoxe. Ce qui fut imposé comme arrachement — ne plus habiter pleinement son propre corps — devient ici condition d'apparition: possibilité de voir ce qui jusque-là ne pouvait être qu'enduré.

Extra Life ne traite pourtant jamais cette distance comme une simple blessure à refermer. Car dans ce

21— Gisèle Vienne, « Comme un sursaut de vie au ralenti », entretien réalisé par Sylvia Botella, *op. cit.*



The Cloud, conception, chorégraphie et mise en scène Arkadi Zaides, 2025. © Giuseppe Follacchio.

regard séparé subsiste aussi une puissance ambiguë, douloureuse et nécessaire: celle de faire passer l'expérience du côté de la forme afin de commencer à en distinguer les lignes de force. Ce qui n'apparaissait jusqu'à là que comme fatalité commence alors, très lentement, à se laisser traverser autrement, lumière tamisée par un brouillard qui contoure les ombres — et conjure la séparation: «Les expériences traumatiques peuvent nous couper de ce qui nous entoure», dit Vienne. «Les victimes créent des carapaces “sensibles” comme stratégie de survie.»²² C'est précisément cette carapace que le spectacle entreprend de convoquer pour mieux la fissurer — non pour exposer à nouveau mais parce que la dissociation déplacée dans l'espace délibéré de la performance cesse d'être seulement l'arrachement infligé par la violence pour devenir la condition fragile d'un retour à soi. Un lien ne se noue que dans cette séparation:

de fait, la déchirure est la condition de toute relation — avec soi-même, avec les autres, avec nous, et avec le monde sensible dont le trauma avait suspendu l'accès.

Voir ce qu'on nous apprend à ne pas voir, c'est aussi apprendre à voir ce qui nous constitue. «Casser les liens est l'enjeu majeur des gouvernances autoritaires», écrit Chowra Makaremi²³, que Vienne cite. Ce que cherche alors le spectacle — depuis la lenteur pesante et la dissociation habitée, le corps séparé regardé sans résolution —, ce n'est pas la restauration imaginaire d'une unité perdue, mais la possibilité de rendre les liens de nouveau désirables et pensables: une politique fragile de l'attention, de l'amitié et de la présence opposée à tout ce que les économies contemporaines de domination travaillent méthodiquement à désunir.

S'EXERCER ; TRAVERSER ; RECOMMENCER

Rien, à première vue, n'ordonne *The Cloud* et *Extra Life* à une même constellation. Leurs matières diffèrent et leurs formes s'opposent presque, leurs géographies et leurs imaginaires ne se recouvrent pas: ici, les archives collectives et le témoignage biographique, la saturation algorithmique et les hyperobjets contemporains; là,

22— *Ibid.*

23— Chowra Makaremi, *Résistances affectives. Les politiques de l'attachement face aux politiques de la cruauté*, Paris, La Découverte, coll. Nouveaux Cahiers Libres, 2025. Ouvrage cité par Vienne dans l'entretien avec Botella, art. cité.

la fiction intime, la temporalité traumatique, les lenteurs dissociatives d'un corps brisé et d'une mémoire inconsolable. Ce qui les rassemble fait pourtant symptôme — moins de lui-même que du monde qui l'a produit. Notre conjoncture s'y laisse lire: ce moment où la violence (géopolitique, domestique, algorithmique, patriarcale) a atteint un degré de naturalisation tel que les formes qui entendent lui répondre ne peuvent plus se contenter de la confronter par le témoignage ou la dénonciation explicite, mais se voient contraintes d'intervenir là même où cette violence exerce son efficacité la plus profonde: dans les structures mêmes de la perception — ces cadres silencieux par lesquels le pouvoir fait passer pour naturel ce qu'il a historiquement construit, afin de mieux s'imposer.

Héritières des bouleversements esthétiques de ces dernières décennies, certaines œuvres réengagent aujourd'hui les acquis de l'ère performative dans une conflictualité explicite. Sans retour au théâtre de mot d'ordre, sans restauration d'un théâtre documentaire chargé de révéler une vérité cachée: plutôt une manière de faire de la forme elle-même une opération sur le sensible. Affrontement qui prend ici les usages d'une conjuration.

La lenteur dissociative de Vienne, la saturation perceptive de Zaidés, les mécanismes de collage, de dédoublement, d'emballement des images: autant de formes qui reprennent délibérément ce qui s'était imposé comme mécanisme involontaire de survie. La scène devient alors le lieu paradoxal depuis lequel ce qui avait protégé en séparant peut être rejoué, traversé, habité autrement. Elle cesse de révéler pour fabriquer des conditions d'expérience. Peut-être est-ce là que réside encore cette faculté propre aux formes: une puissance de reconfiguration latente et cette manière de laisser derrière elles une expérience déposée comme arme disponible, fissure dans l'évidence de ce qui semblait fatal.

En cela, *The Cloud* et *Extra Life* relèvent de ces œuvres qui prolongent l'histoire formelle dont elles procèdent tout en en infléchissant profondément la destination. L'un travaille la vigilance du regard au cœur même de la prolifération des images, quand la saturation produit l'aveuglement. L'autre travaille la reconquête d'une capacité à éprouver, là où le déni a installé l'insensibilité comme stratégie de survie. Entre elles se dessine une articulation essentielle: sous l'effort de distinction et de rééducation du sensible, défaire les régimes perceptifs par lesquels le pouvoir organise les apparences du naturel pour cultiver notre résignation. Car ce que ces œuvres affrontent n'est jamais seulement la violence comme fait, mais la naturalisation de cette violence: ce travail par lequel l'ordre dominant transforme ses constructions en évidences, ses rapports de forces en données du réel, ses mécanismes d'assujettissement en

conditions naturelles de l'existence. Tant que le monde paraît naturel, il ne peut être contesté. Le pouvoir le sait: c'est pourquoi il investit si méthodiquement le sensible — habitudes perceptives, formes d'attention, manières d'aimer, de craindre ou d'espérer, croyances comme décret, à travers lesquels le réel s'impose comme acceptable.

Ce que ces œuvres proposent n'est donc pas de transformer immédiatement l'ordre des choses — prétention dont les formes scéniques ne peuvent être garantes. C'est de dénaturiser notre rapport au monde: nous faire éprouver que ce qui se donne comme évident est construit, que ce qui paraît inévitable est organisé, que ce qui semble aller de soi a été fabriqué pour aller de soi — et que cette fabrication vise à rendre notre obéissance aussi naturelle que *l'air qu'on respire*.

Si quelque chose du présent exige encore des formes, c'est peut-être ici qu'elles se jouent: dans leur capacité à déposer en nous assez d'expérience pour que l'évidence du monde se fissure. Une œuvre ne change peut-être rien d'autre que notre manière de voir; mais c'est déjà déplacer le terrain même sur lequel la domination s'installe, s'étend et finit par s'imposer comme seule réalité possible. *La banque des perceptions anciennes va sauter*. S'y exercer commence là: percevoir ce que l'ordre du monde travaille à rendre imperceptible.

