

la robe

NUMÉRO 4 — « SO-AND-SO » PAR CLARA SCHULMANN ET TROIS TEXTES INITIALEMENT IMPRIMÉS DANS LES DOUBLURES DE VÊTEMENTS REPRODUITS D'APRÈS CEUX DE MA GARDE-ROBE. "SO-AND-SO" BY CLARA SCHULMANN, AND THREE TEXTS INITIALLY PUBLISHED IN THE LININGS OF COPIES OF CLOTHES FROM MY WARDROBE.



CLARA SCHULMANN

SO-AND-SO

“THE USUAL PATTERN”

“My father called me, very affectionately, ‘Punk.’ Then, when my brother was born two years later, I was called ‘the original punk’ and Dick was known as ‘the boy-punk,’ a reversal of the usual pattern, according to which the girl is only a female version of the true human being, the boy.”

(Margaret Mead)

Je visite l’exposition de Pierre au Plateau. Il y a des mots, des textes cachés dans les vêtements qu’il fait reproduire. Ces copies de sa garde-robe sont disposées sur des barres de danse classique. Ils forment des ensembles colorés (noir, blanc, bleu nuit) aux titres poétiques (*Notes sur l’ambiance, Le parfum de l’encens, Ils glissèrent dans l’obscurité, L’aube dans la nuit,*). Caché lui aussi, étouffé par les murs, un *boom* retentit régulièrement dans l’espace, comme une ponctuation, une scansion — Pierre y voit « un logo, une date ». L’exposition ouvre un espace d’exercice, rythmé. Je me demande quel est son scénario secret. Les costumes sont-ils à prendre ou à laisser ? Le *boom* est-il le son d’une cavalerie lointaine ? D’une mutinerie qui s’organise ?

“PERHAPS I’M LOOKING FOR TROUBLE”

Phantom Thread, le film de Paul Thomas Anderson (2017), se déroule dans les années 50 à Londres. Il met en scène un couturier de renom, Reynolds Woodcock, joué par Daniel Day-Lewis. Reynolds règne en maître sur sa maison de couture, qui est aussi sa maison tout court, où virevoltent, concentrées et soumises, les petites mains qui cousent et pétrissent ses créations. Lors d’une échappée, Reynolds croise la route d’Alma (Vicky Krieps), jeune serveuse immigrée d’Europe centrale, qu’il embarque avec lui : elle a les mesures parfaites, elle sera son modèle, sa muse. Mais une fois installée dans le château fort feutré, plein de soieries et de cérémonies, Alma se révèle moins façonnable que prévu. En plein essayage, debout au milieu des femmes qui s’agitent autour d’elle les bouches pleines d’aiguilles, Alma dit à Reynolds, à propos de la robe qu’elle est en train d’essayer :

« — *I don’t like the fabric.*
— *Maybe one day you’ll change your taste.*
— *Maybe not.*
— *Maybe you have no taste.*
— *Maybe I like my own taste.*
— *Just enough to get you into trouble.*
— *Perhaps I’m looking for trouble.*
— *Stop!* »

Alma choisit le trouble en toute conscience. Le film raconte comment un système bien huilé se fendille de l’intérieur car il a accepté dans ses murs un élément exogène incontrôlable. Le regard, les gestes d’Alma dévoilent l’étrangeté d’un monde engourdi dans ses habitudes et que plus rien ne vient troubler. Ce monde, c’est celui de la norme, le monde des répartitions figées entre les sexes, entre les rôles. Alma vient tracer une diagonale, elle est la femme-carnaval. Lorsqu’elle enfle les robes que Reynolds dessine pour elle, elle semble empruntée, ça n’est plus vraiment elle. On comprend ainsi que les coupes de ces robes sont obsolètes, que Reynolds dessine pour un monde qui disparaît, qui bientôt ne se vêtira plus ainsi. Les règles sont sur le point de changer.

“EVERYTHING IS A GAME”

Dans sa préface à l’ouvrage de Judith Butler *Trouble dans le genre*, Eric Fassin écrit : « [...] si le travail pour se conformer à la norme, avec ses renoncements et ses deuils, engendre selon Judith Butler une véritable mélancolie, jouer le jeu, avec ses apprêts et ses masques, représente une authentique comédie. C’est vrai pour tous. Du moins ceux qui se savent, “par nature” pourrait-on dire, non conformes à la norme — pour raisons de genre ou de sexualité, ou les deux à la fois — n’en sont-ils pas dupes. En revanche, ceux qui se croient “normaux” risquent d’être aveugles à leur condition tout à la fois mélancolique et parodique : ils ne se rendent même pas compte qu’ils doivent chaque matin aller chercher dans leur placard (de petite ou grande taille, peu importe) le même costume. »

Alma n’est pas une héroïne des années 50. Alma est une héroïne de notre temps, inoculée dans un temps d’avant le genre, pré-Butler (née en 1956). Alma voit la norme, voit même

à travers elle. Elle déconstruit les réflexes mégalomaniaques de l’homme qu’elle aime, elle comprend les logiques de classes qui sous-tendent l’architecture de la maison-atelier-royaume de Reynolds, elle est mal à l’aise dans la soie. Elle est davan-tage elle-même lorsqu’elle enfle un gros manteau d’homme en laine dont elle noue la ceinture. Lors d’une dispute, Alma dit à Reynolds :

« *All your rules and your clothes and your money, everything is a game!* ».

Pour mes dix-sept ans, ma grand-mère — celle qui était couturière — me propose de m’acheter un vêtement. On fait ensemble les boutiques dans le quartier Saint-Sulpice à Paris. Chez Vanessa Bruno, je repère une robe qui me plaît. Rouge vif, elle est tricotée dans une laine très douce. Ma grand-mère fronce les sourcils. Mon choix lui déplaît et, dans la cabine d’essayage, elle me démontre pourquoi. Elle tire sur un tout petit fil qui dépasse et soudain tout se défait, se détricote. Maille après maille, la robe s’effiloche. On quitte discrètement la boutique en abandonnant la robe au fond de la cabine. Ma grand-mère triomphe.

« Les mœurs ont tellement modifié le costume, qu’il n’y a plus de costume à proprement parler. » (Honoré de Balzac)

J’ai vu le film une première fois à Los Angeles. Puis je suis retournée le voir à Bordeaux. Cela faisait bien longtemps que je n’étais pas retournée voir un film. La seconde fois, cela m’a frappée : *Phantom Thread* raconte une formidable impasse. Le film décrit la façon dont la norme capitule, n’y croit plus elle-même : l’hétérosexualité y est présentée comme une longue répétition, un costume usé et fatigué que l’on réenfile jour après jour sans plus savoir pourquoi.

Reynolds Woodcock cache des mots dans les doublures des vêtements qu’il fabrique. Des secrets. Dans les plis d’une robe de mariée, il glisse :

« *Never cursed* ».

OSCILLATIONS

Dans son ouvrage sur les rituels sociaux et l’élaboration des identités (1967), Erving Goffman consacre un chapitre à l’embarras. Il explique : « En raison de la multiplicité de son moi il arrive que l’individu s’aperçoive qu’il doit à la fois être là et ne pas y être. L’embarras s’ensuit : on est écartelé, doucement peut-être, mais sûrement. À l’oscillation de la conduite, correspond l’oscillation du moi ».

Lorsqu’il rencontre Alma, dans un hôtel du Yorkshire où il vient prendre un petit déjeuner d’ogre, celle-ci trébuche, son plateau de serveuse à la main. Elle rougit. Les personnages comme les acteurs se rencontrent pour de vrai lors de cette scène, Daniel Day-Lewis ayant insisté pour que cette première fois ne se déroule pas en dehors du film. Pas de répétition. La nervosité de la jeune femme pendant la scène est donc bien réelle.

En 1948, Greimas soutient sa thèse intitulée : *La Mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d’après les journaux de mode de l’époque*. Il choisit cette période historique car le début du XIX^e siècle constitue, selon lui, un renouvellement important de la langue et présente « les germes de stabilisation du costume civilisé actuel ». Le projet de Greimas consiste à produire une sorte d’immense dictionnaire encyclopédique identifiant plus de trois mille mots et expressions (tissus, jargon, types de vêtement, accessoires, attitudes, parures, coiffures, costumes, garnitures, *etc.*) qui décrivent ou sont mis au service de la mode dans les années qui l’intéressent. À la recherche d’une « description statique d’un état de langue donné », Greimas examine la façon dont le langage se « cristallise » — ou au contraire parvient à maintenir une dose d’éphémère, de mouvement, de souplesse pour traiter d’un domaine lui-même perpétuellement soumis au changement. Il écrit : « la prétendue stabilité du vocabulaire n’est qu’une fiction ». « On a beaucoup parlé de la *vie des mots*, comme si ceux-ci pouvaient avoir une vie propre et n’étaient pas des épiphénomènes recouvrant, de manière imparfaite, la perpétuelle mobilité des choses qui, seules, sont vivantes. Les mots ne sont que de ternes images de la réalité, ils ne font que la refléter de manière incertaine. »

SOIES

Pour notre dernier dîner à Bordeaux, nous allons manger sur une terrasse à côté du marché. Il fait doux. Nous occupons une grande table. Je ne peux rien avaler. À la fin du repas, comme le restaurant n’accepte pas les cartes bleues, nous traversons la place pour trouver un distributeur. Lulu est avec nous. Depuis quelques semaines, il porte des robes. Ça lui va très bien. Après avoir retiré de l’argent, il nous attend et nous confie qu’il ne

retraversera pas la place seul. La dernière fois qu'il s'est déplacé seul en ville et qu'il portait ce vêtement (avec un foulard en soie noué autour de la tête), il a fait face à des regards et des observations auxquels il ne veut plus se heurter. Il nous attend donc pour que l'on marche ensemble.

Greimas consacre un passage de son texte à l'importation en France du mot « confortable », « tellement étranger aux mœurs des français », venu d'Angleterre, et que l'on ne commence à utiliser qu'à la fin du XVIII^e siècle. Le traducteur (qui est en réalité une traductrice ou plutôt une adaptatrice) d'un ouvrage de Jane Austen (en français : *Raison et Sensibilité*) paru en 1815, aurait été le premier à employer le mot « confortable » en français. Ainsi, le confort nous arrive tard et c'est la littérature féminine qui la première se pose la question. Jane Austen devait être sensible à cette idée des rôles que l'on joue, des costumes qu'on nous contraint à porter, et à la façon dont le langage nous en libère.

Goffman parle du « costume expressif » que nous sommes tenus d'endosser en présence d'autrui. Dans certains moments d'absence, nous parvenons provisoirement à nous en débarrasser pour laisser notre esprit vagabonder — cela ne se produit que dans des moments d'interaction vagues, distraits, non conversationnels.

La première révolte des canuts éclate en 1831 et sera suivie par une seconde insurrection en 1834 — l'une et l'autre réprimées dans le sang. Les canuts et les compagnons que font travailler les Maîtres tisserands, spécialistes notamment de la soie, représentent une grande partie de la population lyonnaise. Suite à une baisse dramatique de leurs salaires, les canuts s'arment. Si ces révoltes se soldent par des échecs quant aux revendications sociales qu'elles portent, elles demeurent marquantes pour la structuration future du mouvement ouvrier.

Dans sa thèse, Greimas recense les soies (classées parmi les « tissus à fils rectilignes ») et leurs appellations. On trouve par exemple : la *levantine*, la *marceline*, le *virginie*, l'*armure* ou le *moiré* (qui apparaissent à la Restauration et lui survivront). Les *délirines*, les *stokolines*, les *juliettes*, les *néreïdes* ou les *orientales*, éphémères, ne sont les créations que d'une seule saison.

En 1894, Aristide Bruant écrit *Le Chant des Canuts*. Le texte est librement adapté d'un poème de Heinrich Heine, *Les Tisserands de Silésie*. « Pour gouverner, il faut avoir manteaux et rubans », dit la chanson. Ainsi, le pouvoir s'apprête :

« Pour gouverner il faut avoir
Manteaux et rubans en sautoir.
Pour gouverner il faut avoir
Manteaux et rubans en sautoir.
Nous en tissons...
Pour vous, grands de la Terre,
Et nous, pauvres canuts,
Sans drap on nous enterre. »

DUO, DUEL — DANSE

Sense and Sensibility de Jane Austen (1811) a été traduit cinq fois en français :

- *Raison et Sensibilité ou Les Deux Manières d'aimer*, 1815.
- *Raison et Sensibilité*, 1945.
- *Le Cœur et la Raison*, 1948.
- *Elinor et Marianne*, 1948.
- *Le Cœur et la Raison*, 2000 et 2009.

Les propositions de titre français renoncent à l'allitération anglaise qui est une des réussites du titre original. On maintient par contre le partage, la division entre deux « alternatives ». Pourtant, le roman raconte comment ces deux voies s'entrelacent plus qu'elles ne s'opposent.

« Mais notre règne arrivera
Quand votre règne finira.
Mais notre règne arrivera
Quand votre règne finira.
Nous tisserons...
Le linceul du vieux monde
Car on entend déjà
La révolte qui gronde. »

À propos de la relation qu'entretient son personnage avec celui de Daniel Day-Lewis dans *Phantom Thread*, Vicky Krieps dit dans une interview : « *I see it not as a duel but as a duet—a dance.* »

CLARA SCHULMANN, 2018

CLARA SCHULMANN

SO-AND-SO

“THE USUAL PATTERN”

“My father called me, very affectionately, ‘Punk.’ Then, when my brother was born two years later, I was called ‘the original punk’ and Dick was known as ‘the boy-punk,’ a reversal of the usual pattern, according to which the girl is only a female version of the true human being, the boy.”

(Margaret Mead)

I am visiting Pierre's exhibition at Le Plateau. Words and texts are hidden in the clothes he has had replicated. These copies taken from his wardrobe are positioned on ballet barres. Together, they form colored displays (black, white, midnight blue) bearing poetic titles such as *Notes on The Ambience*, *They Slipped into the Darkness*, *The Scent of Incense*, *Dawn at Night*. Also hidden, muted by the walls, a *boom* periodically resonates in the space, like a punctuation mark, a scansion—Pierre refers to it as “a logo, a date.” The exhibition opens up a space for rhythmic exercises. I wonder what its secret scenario might be. Are the outfits meant to be taken or to be left? Is this thumping that of a remote cavalry? Or a brewing mutiny?

“PERHAPS I'M LOOKING FOR TROUBLE”

Paul Thomas Anderson's *Phantom Thread* (2017) takes place in '50s London. The film tells the story of renowned dressmaker Reynolds Woodcock, played by Daniel Day-Lewis. Reynolds rules over his fashion house—which doubles as his private home—surrounded by a host of committed and dutiful seamstresses who sew and shape his creations. During a short trip, Reynolds meets Alma (Vicky Krieps), a young immigrant waitress from Central Europe whom he brings back with him: she has the perfect measurements; she will be his model, his muse. However, once she moves in Reynolds' quiet, silken and decorous fortress, Alma turns out to be far less easily pliant than he had planned. During a fitting session, while women bustle around her with needles between their lips, Alma confronts Reynolds about the dress she is trying on:

“I don't like the fabric.”
“Maybe one day you'll change your taste.”
“Maybe not.”
“Maybe you have no taste.”
“Maybe I like my own taste.”
“Just enough to get you into trouble.”
“Perhaps I'm looking for trouble.”
“Stop!”

Alma consciously chooses trouble. The film shows how a well-oiled system starts to crack from the inside after welcoming an uncontrollable, exogenous element within its walls. Alma's gaze and gestures uncover the strangeness of an undisturbed world lulled by its own habits. This is the world of norms, the world of fixed distributions between genders and roles. Alma traces a diagonal line—she is the carnival woman. When she puts on the dresses Reynolds designs for her, she looks contrived, as if she was not quite herself anymore. This makes us understand that the cuts of these dresses are obsolete, that Reynolds' designs are meant for a vanishing world that will soon cease to dress like this. The rules are about to change.

“EVERYTHING IS A GAME”

In his preface to the French edition of Judith Butler's *Gender Trouble*, Eric Fassin writes, “[...] if, according to Judith Butler, the work carried out to conform oneself to the norm, with all the renuncements and mourning it implies, leads to a real melancholy, then playing the game, with all the adornments and masks it requires, represents an authentic comedy. This is true for everyone. At least those who are ‘naturally’ aware, one might say, that they do not fit the norm—for reasons based on gender, sexuality, or both—cannot be fooled. However, those who see themselves as ‘normal’ are likely to be blind to their simultaneously melancholic and parodic condition: they do not even realize they have to pick up the same outfit in their wardrobe (however small or large) every morning.”

Alma is not a heroine from the '50s. Alma is a heroine of our time, implanted in a pre-gender, pre-Butler (born in 1956) era. Alma sees the norm, and even sees through it. She deconstructs the megalomaniac reflexes of the man she loves, she understands the rules of class that underlie the architecture of Reynolds' house-workshop-realm; wearing silk makes her feel awkward.

She feels more herself when she wears a large man's woolen coat and ties its belt around her waist. Arguing with Reynolds, Alma says, "All your rules and your clothes and your money, everything is a game!"

For my seventeenth birthday, my grandmother—the one who was a seamstress—offered to buy me a piece of clothing. We went shopping in the Saint-Sulpice neighborhood in Paris. In the Vanessa Bruno boutique, I spotted a dress I liked. It was bright red, knitted in an extremely soft type of wool. My grandmother frowned. She disliked my choice and showed me the reason why in the fitting room. She pulled on a tiny thread that was sticking out, and all of a sudden everything started to unravel. Mesh after mesh, the dress was fraying. We quietly got out of the boutique, leaving the dress at the back of the room. My grandmother was triumphant.

"Today, our mores have so modified costume that there is no more costume properly speaking." (Honoré de Balzac)

I first saw the film in Los Angeles. Later, I went to see it again in Bordeaux. I had not seen the same film twice in a long time. During the second time, something struck me: *Phantom Thread* tells the story of an impressive dead end. The film describes how norm surrenders and ceases to believe in itself: heterosexuality is portrayed as a long repetition, a used, worn out costume we put on day after day without knowing why anymore.

Reynolds Woodcock slips hidden messages inside the clothes he designs. Secrets. Into the hem of a wedding dress, he stitches the words "Never cursed."

OSCILLATIONS

In his book on social rituals and the construction of identity (1967), Erving Goffman devotes a chapter to embarrassment. He explains, "Because of possessing multiple selves the individual may find he is required both to be present and to not be present on certain occasions. Embarrassment ensues: the individual finds himself being torn apart, however gently. Corresponding to the oscillation in his conduct is the oscillation of his self."

When Reynolds meets Alma in a Yorkshire hotel, where he orders a gargantuan breakfast, she stumbles while carrying her tray. She blushes. In this scene, the characters, but also the actors, meet each other for the first time: Daniel Day-Lewis had insisted that their first encounter should not happen outside of the film. No rehearsal. The young woman's nervousness during the scene is therefore absolutely genuine.

In 1948, Greimas defended his doctorate thesis, entitled *La Mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque* ["Fashion in 1830. A Study of the Vocabulary of Clothes Based on the Fashion Magazines of the Times"]. He chose this historical period because he considered the early 19th century as a period of significant renewal in language, carrying "the seeds of the solidification of the current civilized costume." Greimas' project consisted in producing a kind of expansive encyclopedic dictionary that identified more than three thousand words and phrases (pertaining to fabrics, jargon, type of clothing, accessories, attitudes, finery, hairstyles, costumes, adornments, and so on) that have described or contributed to the world of fashion during the period he studied. Searching for a "static description of a given state of language," Greimas was focused on the ways language "crystallizes"—or manages to maintain a modicum of transience, motion, and flexibility to allow the approach of a field that is itself subjected to perpetual change. "The so-called stability of vocabulary is but a fiction," he writes. "Much has been said about the *life of words*, as if they could have a life of their own and not be epiphenomena, imperfectly relating to the perpetual motion of things, which are the only living entities. Words are mere dull images of reality, they only and uncertainly reflect it."

SILKS

For our last dinner in Bordeaux, we are sitting on a terrace next to the market. The weather is mild. We are sitting around a large table. I cannot eat. After the meal, as the restaurant doesn't take credit cards, we walk across the plaza to get to a cash dispenser. Lulu is with us. For several weeks, he has been wearing dresses. It looks very good on him. After getting cash, he waits for us, saying that he will not cross the square alone again. The last time he went out in this outfit (with a silk scarf tied around his head), he attracted looks and observations he does not want to endure anymore. So he waits for us so that we walk together.

Greimas devotes a section of his book on the term "comfortable" and the way it was imported in France. An English word that was "so foreign to French customs" that it was only introduced in the late 18th century. The translator (although it would be more appropriate to call her an "adapter") of a book by Jane

Austen (in French, *Raison et Sensibilité*) published in 1815 is allegedly the first person to have used the word in French—"confortable." Comfort was thus a late addition to our vocabulary, and women's literature was the first to ask the question. Jane Austen must have been sensitive to notion of the roles we play, the costumes we are forced to wear, and the way language releases us from them.

Goffman wrote about the "expressive costume" we are expected to wear in the presence of others. In moments of absence, we may momentarily get rid of it and let our mind wander—though it only happens in moments of vague, distracted, conversational interactions.

The first silk workers' revolt occurred in 1831, followed by a second uprising in 1834—both were bloodily suppressed. The canuts and the companions employed by the master weavers, whose main specialty was silk, represented a large part of the Lyon population. Following a dramatic reduction of their salaries, the canuts took arms. Despite failing to meet their social claims, these uprisings became landmarks that contributed to the later structure of the workers' movement.

In his thesis, Greimas lists the types of silk (classified among the "rectilinear thread fabrics") and their denominations. It includes for instance the *levantine*, the *marceline*, the *virginie*, the *armure* or the *moiré* (which appeared during the Bourbon Restoration and survived it). The short-lived *délirines*, *stokolines*, *juliettes*, *néréïdes* or *orientales* were only created for a single season.

In 1894, Aristide Bruant wrote *Le Chant des Canuts*. The lyrics were loosely adapted from a poem by Heinrich Heine, *The Silesian Weavers*. "To govern, one must have coats and ribbons," declares the song. So power possesses its own adornments:

"To govern, one must have
coats or ribbons around the neck.
To govern, one must have
coats or ribbons around the neck.
We weave them for you,
great men of the earth,
and we poor silk workers,
they bury us without a sheet."

DUET, DUEL—DANCE

There have been five different French translations of Jane Austen's *Sense and Sensibility* (1811):

–*Raison et Sensibilité ou Les Deux Manières d'aimer*, 1815.
–*Raison et Sensibilité*, 1945.
–*Le Cœur et la Raison*, 1948.
–*Elinor et Marianne*, 1948.
–*Le Cœur et la Raison*, 2000 and 2009.

These titles do away with the English alliteration that was one of the great merits of the original. What remains, however, is the partition, the divide between two "alternatives." And yet, the novel tells how these two paths are intertwined, rather than opposed.

"But our reign will come
once your reign ends,
But our reign will come
once your reign ends.
We will weave
the shroud of the old world,
because one already hears
the revolt brewing."

In an interview, commenting on the relationship between her character and Daniel Day-Lewis' in *Phantom Thread*, Vicky Krieps says, "I see it not as a duel but as a duet—a dance."

CLARA SCHULMANN, 2018

NOTES SUR L'AMBIANCE

1. Il y a des vestiges enfouis qui peuvent à tout moment réveiller une passion : un goût étonnant pas encore labellisé, une idée assez floue pour être réinvestie, un groupe de cold wave oublié dont le temps a poli la singularité et délavé les ressemblances. L'enthousiasme pour les restes de culture accompagne le changement technologique de notre siècle, comme si la circulation

des documents sur le web avait impulsé une fouille généralisée des productions enregistrées. En même temps, il est possible que cet engouement, étrange et invasif, soit juste une couverture pour recycler l'ambivalente mélasse de la culture pop de ces cinq dernières décennies. Derrière chaque élan se cachent une exaltation et un doute. Ici, un balancement compulsif entre excitation et écoëurement, qui semble creuser la pente du début de l'ère d'internet, et emporter l'art dans une glissade commémorative donnant l'impression de ne plus savoir vraiment ce qui est célébré, ni pourquoi.

La mode aussi fouille son histoire pour alimenter son inclination pour l'exotisme et la fraîcheur. Les pratiques artistiques actuelles partagent avec elle la même frénésie permanente et divinatoire. Il ne s'agit plus de produire un présent, mais d'anticiper un futur, où chaque proposition relègue la précédente à un présent désuet. Les dressings sont les lacs de cette mélancolie. La mode, comme l'ornement en architecture, a souvent eu pour fonction de distinguer les classes sociales entre elles et le pouvoir du reste. Aujourd'hui, la mode puise aussi bien dans les tendances populaires que dans son histoire fantaisiste ; l'objectif n'étant plus d'asseoir un style vestimentaire pour redessiner les frontières d'un territoire conquis, mais de détrôner le dernier coup d'éclat d'une collection ayant fait sensation. L'intensification du rythme des saisons, de deux à six pour certaines marques de haute couture, est la trace de cette dynamique conduisant le cycle de l'obsolescence. Il est possible que nous traversions une période d'un romantisme maniaque, les objets exhumés n'invitant plus à méditer sur la disparition des mondes d'autrefois, mais sur l'obsolescence produite par l'accélération des cycles de la culture excavant et recombinaison monde après monde. Cet emportement du rythme laisse entrevoir la primauté symbolique du délire temporel sur celui d'une géographie réduite aux tristes mouvements des frontières. Peut-être que la fouille massive, entraînée par la diffusion sur le web, dessine le territoire d'une nouvelle colonie, à cheval sur l'histoire et la ruine de celle-ci.

Bon, l'important c'est que l'on ait avancé... Ce gimmick sonne comme un mantra destiné à calmer l'anxiété de celui ou celle qui le prononce. Il y a bien une angoisse commune à tous et à toutes les époques : celle de perdre le sens de ce qui est entrepris. Se prémunir contre la désorientation est une manière de conjurer un *trop tard*, aussi bien celui qui marque l'échec d'une course, que celui qui pleure une époque révolue... *je suis né trop tard...* Que ce soit la fouille du passé ou l'accélération du cycle de l'obsolescence, l'accord inachevé de ces *trop tard*, dans le champ de la culture, témoigne certainement de la fuite du présent lui-même. Peut-être que l'excitation, combinée à la confusion générale, entraîne une oscillation lascive produisant une ambiance rassurante. Un présent comme un parfum des temps passés, comme le sifflement sourd d'un appareil en veille, comme l'excitation coupable que l'on ressent lorsque l'on théorise les effets néfastes des évolutions industrielles en ayant aussi le désir coupable de participer à la frénésie que celles-ci génèrent.

2. L'idée d'ambiance rassurante pourrait très bien caractériser l'intensification des appropriations d'images et de textes au sein des pratiques artistiques actuelles. On pourrait imaginer la circulation et la rediffusion de documents, d'origines et d'âges divers, comme la retombée de poussière de ruines qui a succédé à l'explosion numérique, et la frénésie adolescente induite par l'interactivité du web comme le souffle de la déflagration ; une sorte de futurisme nostalgique laissant dans son sillage un sentiment de déjà-vu. Il y a dans la combinaison de mots « futurisme nostalgique » autant d'excitation que de confusion, l'une stabilisant l'autre — c'est une charmante manière de cacher le flou par une affirmation, comme les paroles d'une chanson pop peuvent cristalliser une effusion sentimentale et générationnelle en quelques mots.

Souvent, lorsque quelque chose nous échappe, on a plutôt tendance à désigner un point de fuite comme si l'on pouvait colmater une brèche de l'index. L'impressionnante litanie qui jalonne l'histoire de l'art moderne, en bégayant une suite de « ismes », évoque une régularité dans ce principe d'indexation. Cette étrange kyrielle reflète l'exercice d'une histoire de l'art à l'allure journalistique, qui aurait distingué les propositions artistiques au fur et à mesure de leurs tentatives. Peut-être que cette constellation de fuites dessine déjà les contours d'un monde paradoxal émergeant à la fois de mécanismes industriels et du désir de s'y confronter. D'un côté, il y a la nature invariable de la compulsion d'indexation qui a rythmé la marche incoercible de l'évolution, et de l'autre, il y a l'extraordinaire diversité des propositions artistiques qui n'ont pas cessé de surprendre et de dépasser la dernière tentative dans un jeu amoureux. Il semblerait qu'il y ait dans le mouvement trébuchant des avant-gardes modernes autant de délivrance que d'aliénation.

On pourrait aussi se demander dans quelle mesure les sites d'actualités artistiques en ligne ne sont pas à la fois une célébration d'une critique produite parallèlement à l'art et la ruine de la proximité entre l'artiste et l'historien. L'intensification de l'in-

dexation numérique semble réduire le temps dédié autrefois à l'interprétation, au profit du rapport immédiat au flux de l'actualité — il faut dire qu'une longue liste d'expositions, ou d'images, a quelque chose d'incroyablement plus rassurant qu'un discours. Mais attention, lorsqu'une invention industrielle trouve une application culturelle, plane toujours le sentiment que s'organise, dans l'ombre, le suicide arrangé de la subjectivité. Au danger de faire une hypothèse et d'imputer au web la responsabilité d'une fuite en avant définitive, s'ajoute l'habituelle suspicion pointant d'un index réprobateur tout ce qui ressemble à une surface. Il est quand même curieux que ce qui habille un contenu doive toujours essayer les postillons du débat opposant la surface au contenu — ici les tabloïds qui servent d'interface pour les images de l'actualité artistique. Pourtant, l'interface du web n'est pas une surface. En réalité elle ne fait que hiérarchiser la visibilité en donnant la priorité à la logique de la connexion. L'interface relègue les images et les textes à une condition d'éléments de seconde zone, de paysages à volonté, donnant ainsi le sentiment qu'un contenu est davantage lié à la plateforme qui le diffuse, qu'à la personne qui en est l'auteur.

Il existe un dilemme similaire. Parfois, il semble clair que notre style vestimentaire repose sur un ensemble de choix singuliers. Mais il suffit de croiser une personne dans la rue avec une paire de baskets identique à la nôtre, pour que cette confrontation trahisse notre première conviction et réduise l'ensemble des choix que l'on pensait authentiques à de simples particularités. C'est la triste ritournelle de la répétition inhérente à la communication numérique et à la production d'objets industriels. Alors, lorsque l'image de soi se trouve continuellement fragilisée par le ravale-ment de l'authenticité de nos choix, il reste encore la possibilité d'une parade discursive, dont nous sommes aussi les seuls exécutés. *Tu te rappelles de l'arrivée des Reebok Pump au collège ? Je m'en suis payé une paire !* Enfin, une sorte d'ellipse un peu étriquée qui influe sur la manière de considérer un objet, un vêtement, une idée en vogue ; proposant ainsi une résistance aux effets de la production sérielle et générique, par le biais d'un sentimentalisme fadement discursif.

Ce type de relecture plate et sentimentale de l'actualité en ligne est ce qui génère la frivolité émergeant sur le web. Dans ce sens, les réseaux sociaux proposent une configuration personnelle du flux d'informations. Et les pratiques artistiques influencées par le modèle du web corroborent cette logique interactive en raccordant un discours sentimental aux assemblages de documents hétéroclites mêlant *snapshots*, poèmes érotiques trouvés sur un blog, histoire du New Age, analogies à des maladies diverses : dépression, schizophrénie... C'est là toute l'ingénuité de ces combinaisons, elles sont suffisamment imprécises pour construire une présence à la manière d'un look ou à la manière d'une suite de *hits* qui tournent en boucle dans les halles d'une grande surface pour habiller, ou couvrir, le caractère angoissant de ce type d'architecture. Cette excitation environnementale infuse de partout. Cependant, il me semble qu'il se cache derrière ce voile d'ambiance la seule idée qui ne repose pas sur une digression ou sur une spéculation de ma part. Le modèle du web, malgré sa candeur et sa frénésie interactive, est contraint aux modalités de l'enregistrement, dans le sens où le web diffuse uniquement un temps révolu, passé, achevé même si ce n'est que de quelques millisecondes.

L'actualité en ligne produit sans conteste une ambiance vivifiante et anxiolytique, mais avec un arrière-goût diffus d'après-coup. Une sorte de présent juste un peu trop tard, comme si la nostalgie n'était plus seulement le hobby des sceptiques, mais aussi la condition, à peine perceptible, de la communication empruntant les techniques de l'enregistrement.

3. Voici l'une des pentes d'aujourd'hui : ne jamais vraiment ressentir d'adéquation avec le présent de notre monde. Sentiment rimbaldien d'un *nous ne sommes pas au monde*, comme si l'on était continuellement éclipsé du présent par l'actualité. Même si l'actualité produit un fort sentiment de présent, il n'empêche que son flux est diffusé en différé. Moins le décalage est visible, plus il est pernicieux, car si infime qu'il se dérobe lorsque l'on cherche à s'y confronter. On le subit sans le voir, tout semble accessible sauf la mesure qui permettrait de s'en saisir. Cette latence invasive se diffuse comme un parfum. Il est impossible de refuser sa présence. C'est le coût symbolique pour accéder aux joies de l'enregistrement. D'ailleurs, c'est le même *deal* que le voyeur passe avec la pornographie en ligne. Il voit tout instantanément, mais l'effet de ce présent est simulé par l'accessibilité. Les plans, les positions des acteurs, les corps et les sexes rasés, tout est mis en scène pour faciliter la pénétration du regard. Pourtant le présent du voyeur ne peut pas s'ajuster à la nature révolue de l'enregistrement. La perversité du voyeurisme ne peut s'émanciper de la perversion du média qui la rend possible et pèse sur le voyeur, le déprimant sous le poids mort, enfin révolu, de l'enregistrement.

Mais même aux prises avec une nostalgie générique, il existe toujours un moyen de déstabiliser son influence anesthésiante. Au début des années 2010 apparaît une vague musicale princi-

palement accessible sur le web, baptisée vaporwave. De jeunes musiciens amateurs se sont mis à produire et diffuser une musique reposant principalement sur l'assemblage de samples de morceaux commerciaux glanés sur YouTube. Si les sources sont diverses, la vaporwave profile une relecture de la production musicale industrielle des quatre dernières décennies. Les samples isolés sont ralentis, détunés, triturés, à l'aide des outils offerts par les logiciels d'édition musicale. Le sampling est ici poussé jusqu'à un écoeurement jubilatoire reposant sur l'intensification du pathos des morceaux détournés. Plus étrangement émotionnelle que les pratiques de DJs éclairés, qui garantissent une réécriture savante de l'histoire de la musique, la vaporwave fouille les *hits* produits à la chaîne, dans une interprétation qui semble relever en douceur le caractère grotesque de la pop industrielle. Il faut imaginer des lignes de synthé New Age trouvées dans les *presets* de l'ordinateur, mélangées à des samples de chansons *mainstream*, mal calés et ralentis, le tout disloqué par l'effet caricatural d'une *reverb* et d'un *delay*... Cette vaporisation des sources produit un son pleurant et ondulant. D'abord, l'hétérogénéité entre le présent et les fragments d'enregistrements nous étreint : synthétiseur rétro, flûte et cuivre synthétiques, voix excavées... Puis, curieusement, nous encourage à renouveler le contact dans un grand écart pathétique, à la manière d'une agrafe rapiécant les tissus temporels qui naturellement se déchirent. La répétition cicatrise le présent, en révoquant pour un temps la nature éphémère de celui-ci. C'est précisément ce qui est fascinant lorsqu'un sample est conduit en boucle, il se rafraîchit constamment du souvenir de lui-même, à la manière d'un logo qui s'impose à la mémoire par une surimpression continue.

Si cette nostalgie savamment agencée produit une ivresse, son interruption menace aussi de dévoiler un paysage bien tragique, un présent nu laissant entrevoir la trivialité de l'engrenage répétitif. *À chaque ivresse sa gueule de bois...* Néanmoins, l'intensité de l'impression ne rend que plus précieuse cette expérience, car il est possible de la brandir sans trembler, de la porter comme lorsque l'on s'habille d'une paire de lunettes aux verres teintés, pour avoir le sentiment d'habiter un autre monde ou une autre époque.

4. *Un poème pour décorer une journée, un fredonnement pour changer la couleur de l'air, enfin quelque chose qui ne soit pas enregistré...* L'esquisse de cette radicalité annonce aussi sa trahison prochaine. Retrouver l'élégance espiègle et candide du début du XX^e siècle signifie aussi s'extirper du corps social modélisé par l'évolution des médias. Et puis, l'industrie culturelle a produit la majorité des enregistrements sur lesquels sont indexées nos vies intérieures : une chanson sur laquelle nous avons éprouvé du désir pour quelqu'un, la série télévisée de notre adolescence fixant l'ambiance d'une époque, un morceau d'eurodance fédérant sur la piste de danse des trentenaires, l'actrice ou l'acteur d'un film dont nous sommes tombés amoureux. L'industrie a produit les marqueurs qui permettent à chacun de se situer dans une généalogie culturelle. Et cette situation nous confronte à la difficulté d'entreprendre une lecture critique de la culture *mainstream*, car cela remet en doute les sources de nos souvenirs intimes. D'un côté, la culture de masse fonctionne à la manière d'un dispositif qui permet de communiquer et de nous localiser dans le temps. De l'autre, elle réduit l'expérience de la culture à de simples particularités, qui semblent restreindre notre histoire personnelle à un index ou à un catalogue de chansons, de films — en somme, de productions industrielles.

Curieusement, les gestes de résistance capables de préserver notre subjectivité de cette promiscuité avec l'industrie culturelle sont de même nature que ceux que l'on peut appliquer à notre corps : l'altération et le travestissement. Devant le miroir de la culture de masse, qui renvoie une image de soi indexée à son histoire, il est possible de grimer ses intentions en les formulant à l'envers. L'objectif de cette manipulation est de produire des gestes dans le bon sens pour soi-même en inversant la symbolique du reflet. Ce maquillage se traduit par une attitude paradoxale où feindre de ne pas travailler demande de travailler encore plus. C'est ne pas être critique pour engendrer la critique. C'est écrire un texte en évitant les oppositions, en évitant de cibler un problème. C'est ressentir de l'excitation à disparaître sachant que la culture de masse produit d'elle-même, et à ses dépens, l'illustration d'une mélancolie actuelle. C'est une posture habillée de contradictions : une indécision cosmétique qui, lorsqu'elle est formulée, ne conduit pas l'auteur, mais son masque à obtempérer.

La vaporwave produit ainsi une vapeur pastiche laissant les voix samplées relever le caractère mélancolique et pathogène de l'évolution culturelle dans une joie sans illusions. Mais l'obsolescence cyclique sur laquelle repose l'industrie musicale ne peut pas être enrayée par des vapeurs ni ralentie par un logiciel de musique. C'est le destin tragique du masque qui devient à son tour le visage de l'échec qu'il recouvre. Voilà pourquoi cette musique, exorcisant une mélancolie actuelle, semble être aussi la bande originale d'un trébuchement plus général. C'est peut-être cela, le postmodernisme. Ce n'est pas une période, c'est l'histoire qui chute continuellement, où chaque tentative impul-

sée par une mise en crise est avortée, déjà révolue ; déjà « post » avant d'avoir pu prendre une forme originale. C'est l'histoire et la forme qui ne se rencontrent plus. C'est l'histoire qui se formalise uniquement suivant les modalités de l'industrie. C'est un morceau de vaporwave mettant en crise la surproduction industrielle, qui se retrouve finalement diffusé sur YouTube suivant la nouvelle forme de l'industrie numérique. Mais quitte à ravalier indéfiniment l'espoir de nouvelles perspectives, un bon morceau de vaporwave a suffisamment de délicatesse pour faire passer le goût de l'échec dans un cocktail de sensations.

Aujourd'hui, les pratiques artistiques ne semblent plus vouloir, pouvoir, aimer ou fournir de nouvelles formes, mais des sensations en agglomérant des formes disponibles. Un collage de formes déjà vues, comme un événement qui nous surprend et nous pousse hors du présent. C'est une soirée qui suspend le temps par la dépense de celui-ci ; une célébration de la ruine qui produit une actualité vibrante. Alors, quelque chose rôde et entraîne la curieuse impression de *c'est dans l'air...* garantissant de pouvoir partager l'expérience de l'art avec d'autres, mais nous contraignant à être toujours au fait du rafraîchissement de l'actualité artistique. Mais faut-il être au parfum au risque de ne plus rien sentir d'autre ? Est-il possible de jouir de l'obscurité ? Enfin, de ne pas être poussé à tout voir ?

Voici l'interrogation qui désarme toute velléité critique. Un désir d'obscurité contient sans doute une nostalgie pour les sociétés prémodernes, où le savoir se construisait de manière empirique, un avant les sciences, un avant l'idéologie des Lumières, un avant le développement industriel. C'est là un cercle vicieux : mettre en cause les effets délétères de l'industrie revient à faire état des bouleversements dus à son évolution ; à sonder l'étendue de notre nostalgie. Un peu comme lorsque l'on quitte une soirée en ayant le sentiment d'avoir participé à un rite social d'une profonde vacuité et que la seule satisfaction que l'on en retire est d'avoir, une nouvelle fois, pu mesurer à quel point ce sentiment (de ruines) peut être justifié.

5. Souvent, en quittant une exposition, il reste une sensation à la fois floue et étrangement rassurante. Il y a quelque chose comme une douce menace électrisante, dont les vapeurs interrogatives produisent un sentiment apaisant. Il faut dire que l'activité ardente des musées et des galeries a le pouvoir de présenter n'importe quelle proposition comme continuité ou perspective. Dans une exposition, un objet ou un événement est inévitablement relié à un discours. Celui-ci garantit à la fois un attachement à une période historique et un point de vue extérieur à l'art : sortes de coordonnées en longitude et en latitude permettant de visualiser l'environnement culturel dans lequel on se doit d'accueillir l'expérience. Ce gimmick de médiation est fondu dans une logique interactive infantilissante. Il schématise de façon excessive l'usage du protocole dans l'art conceptuel en le rapportant à une logique de communication. C'est la ruine de la syntaxe de l'art des années 70 restaurée à la manière d'une vieille église, c'est-à-dire sans ses couleurs originelles. Un peu comme lorsque l'on se retrouve nu dans son appartement, et que sentir son corps libre nous donne la sensation à la fois excitante et téléphonée de célébrer les années 60.

C'est peut-être pour pousser cette logique interactive jusqu'à l'écoeurement que la présence d'objets dans une exposition semble servir une autre ambition que l'élégance du déploiement d'une idée : une élégance vaporeuse. Quelque chose plane dans les expositions sans que l'on puisse trancher sur son origine ou sa composition, comme un parfum à chaque fois différent. Ainsi, les idées et les formes sont de petits points brillants dans un paysage flouté par l'ivresse de l'urgence. Mais comment ne pas être attiré par cette cosmologie éthérée ? Et même s'il existe un risque — celui de perdre le sens de lecture de l'histoire, ou de sombrer dans une profonde mélancolie emportée par une profusion d'accords nostalgiques... et même si le premier contact est toujours un peu décevant, voire obscur, il ne faut pas avoir peur de persévérer. Les stimuli cachés dans les plis des œuvres sont capables de restaurer l'emphase musquée de l'âge du plâtre et de la peinture ; ou la note de tête d'un protocole prolongeant la fragrance vers une dérive poétique ; ou une rhétorique d'appropriation accordée à l'expression libre laissant dans son sillage un doute au sujet de l'auteur. Toutes ces fragrances d'histoire composent un langage fiévreux reposant nonchalamment sur l'élégance des accords. Et si l'idée de parfum semble masquer la ruine du langage traditionnel de l'art derrière une nostalgie générique, il ne faut pas oublier que chaque évolution délivre aussi le synopsis d'une tragédie.

C'est sans importance... Le parfum semble déjà partout. Il n'y a qu'à être attentif à la manière dont il nous arrive de décrire le travail d'un artiste lors d'une discussion à la volée. Afin de ne pas couper le flux de l'échange ou pour le relancer, il est difficile de ne pas utiliser de qualificatifs relatifs au cheminement artistique et culturel du XX^e siècle ; allant jusqu'à employer certains néologismes pour aller plus vite ; compressant de façon barbare les détails qu'un historien passe plusieurs années à distinguer. Mais

un parfum n'est ni une réponse ni une solution, c'est un langage en formation brassant le déjà-vu, le déjà entendu. C'est l'oscillation entre une renaissance et une disparition annoncée, c'est le sillage odorant laissé par le déplacement d'un corps qui restaure, pour un temps, la présence d'une personne déjà loin. Un parfum est à la fois une sensation et une aliénation, une délivrance et une contrainte, une libération et un repli, la frivolité et la ruine. C'est un espoir emporté par la vitesse du défilement des propositions culturelles. C'est la présence synthétique et rassurante d'un langage qui continue malgré tout de se reformuler. Puis, il ne faut pas oublier qu'un parfum est capable d'habiller la nudité et de combler le vide. Les magasins de mode l'utilisent bien pour estampiller une identité, cette permanence invisible contraste malgré tout avec la violence du *turnover* des saisons et des tendances.

Un changement singulier avait eu lieu dans l'atmosphère; de vagues teintes roses se mêlaient, par dégradations violettes, aux lueurs azurées de la lune; le ciel s'éclaircissait sur les bords; on eût dit que le jour allait apparaître... Pourquoi cette phrase charnière d'un récit décrivant le passage d'un monde à un autre, d'une époque à une autre, semble-t-elle aussi douter de l'événement qu'elle annonce? Au matin, un paysage émergeant de l'obscurité est toujours coloré des rêves et des cauchemars de la nuit.

Pierre Paulin, 2016

NOTES ON THE AMBIENCE

1. There are buried vestiges that can awaken passion at any moment: a surprising and as yet unlabeled taste; an idea hazy enough to be reinvested; a forgotten cold wave group whose singularity has been polished by time as its points of comparison have faded. Enthusiasm for cultural remnants accompanies the technological changes of our century, as if the online circulation of documents had spurred a general excavation of recorded materials. Yet, it is possible that this peculiar and massive infatuation is simply a screen for the recycling of the ambivalent muck of the last five decades of popular culture. Behind each impulse lies an exaltation and a doubt. A compulsive equivocation between excitement and disgust works to steepen the slope of this initial phase of the internet era, leading art into a commemorative slide in which one no longer knows what is being celebrated or why.

Fashion also excavates its own history to feed its penchant for exoticism and novelty. Current art practices share in its permanent and divinatory frenzy. It is no longer a question of producing a present, but of anticipating a future, where each proposition relegates its predecessor to an outmoded present. Wardrobes are the lakes of this melancholia. Fashion, like architectural ornamentation, functioned as a means of distinguishing between social classes, between those in power and the rest. Today, fashion draws equally from popular tendencies as from its own whimsical history. The aim is no longer to establish a vestimentary style as a means of delimiting the conquered territory, but rather so as to unseat the latest triumphant collection. The intensified rhythm of seasons in fashion—which has gone from two to six for certain *haute couture* brands—shows the dynamic of its cycle of accelerated obsolescence. It is possible that we are in a period of maniacal romanticism: exhumed objects no longer inciting meditations on the disappearance of past worlds, but rather revealing the obsolescence produced by the acceleration of cultural cycles working to excavate and recombine one world after another. This heightened rhythm uncovers the symbolic primacy of temporal delirium over a geography reduced to the sad displacements of borders. Perhaps such a massive excavation, carried along by its communication on the web, draws the territory of a new colony, one that straddles both history and its ruins.

Okay, but the important thing is that we've moved on . . . This gimmick sounds like a mantra designed to quell the anxieties of whoever pronounces it. There is an anxiety common to all and to all times, that of losing the meaning of what is being undertaken. To prepare oneself against disorientation is also a means of warding off the advent of a *too late*: the *too late* that signals defeat in a race or that weeps for a lost era . . . *I was born too late . . .* Whether it's in an excavation of the past or in the acceleration of cycles of obsolescence, the undone tuning between these *too lates* in the field of culture certainly bears witness to the flight of the present itself. Perhaps excitement, combined with a general state of confusion, incites a lascivious oscillation that in turn produces a reassuring ambience. A present like a perfume of past times, like the mute whistle of a dormant machine, like the guilty thrill

one feels when one theorizes on the nefarious effects of industrial evolutions while simultaneously having a culpable desire to participate in the frenzy that they produce.

2. The idea of a reassuring ambience could very well characterize the increase in appropriations of texts and images in current artistic practices. One could imagine the circulation and recirculation of documents of different ages and origins as dust falling on the ruins left behind by a digital explosion, and the adolescent frenzy of online circulation as the exhale of its blast, by means of a nostalgic futurism that leaves a feeling of *déjà-vu* in its wake. The combination of the words “futurism” and “nostalgia” evokes both excitement and confusion, the one stabilizing the other, in a charming dissimulation of an indeterminacy with an affirmation, similar to how the lyrics of a pop song can crystallize a sentimental and generational effusion in a few words.

Often, when things escape us, we signal towards a vanishing point, as if we could plug a gap with an index finger. The impressive lexical litany that maps the history of modern art by stuttering a sequence of -isms evokes a regularity in this indexical impulse. This strange string of words reflects the labors of a journalistic art history, distinguishing between artistic propositions as they take place. Perhaps this constellation of flights already delineates the contours of the paradoxical world that is emerging from the encounter between industrial mechanisms and the desire to confront them. On the one hand, there's the invariable nature of this compulsive indexing—which imparts a rhythm to the incoercible movement of the evolution of art—and, on the other hand, there is the extraordinary diversity of artistic propositions that never ceased to seek, to surprise and to surpass one another in their amorous game. It seems that there is as much emancipation as alienation in the stumbling movement of the modern avant-gardes.

One could also ask whether online art news sites celebrate the criticism that is produced in parallel to art, while collapsing the proximity between artist and historian. The intensification of digital indexing seems to impinge on the time previously devoted to interpretation, favoring instead the immediacy of keeping up with the flux of news updates. One has to admit that a long list of exhibitions or images is far more reassuring than a discursive text. That said, when an industrial invention finds an application in the realm of culture, there is always the feeling that, in its shadows, the arranged suicide of a subjectivity is being planned.

To the danger of formulating a hypothesis and making the web responsible for a definitive headlong flight, one should add the customary suspicion that points derisively at anything that feels like a surface. It is curious that anything that clothes a content has to wipe away the spittle of the debate between partisans of surface and content, as is the case with the digital tabloids that propagate images of current art events. Yet the interface of the web is not a surface. Rather, it only situates the visible within a hierarchy by prioritizing the logic of connectivity. Its interface relegates images and texts to a secondary status, i.e. that of readily available landscapes, thus giving the impression that a content has more to do with the platform on which it is being broadcast than with its author.

A similar dilemma occurs. Sometimes, it seems like our clothing style results from a series of singular choices. Yet one only has to encounter someone wearing the same sneakers as oneself in the street to feel as if these decisions that one considered authentic were nothing more than a series of banal particulars. Such is the sad jingle of the repetition inherent to digital communication and industrial production. At that moment, when one's self image is thus constantly diminished by the depreciation of the authenticity of one's choices, there remains the possibility of a discursive parry that only we can interpret.

Do you remember when the Reebok Pumps first showed up in school? I got myself a pair! In other words: a constrained ellipsis of sorts which inflects our perception of a fashionable object, clothing item, or idea by proposing a resistance to the effects of generic mass-production by means of its blandly discursive sentimentalism.

This type of flat and sentimental rereading of online news is what generates the frivolity now emerging on the web. With respect to this, social media propose a personal configuration of information streams. In addition, artistic practices influenced by the model of the web corroborate this interactive logic by linking a sentimental discourse to an assemblage of heterogeneous documents, from snapshots to erotic poems found on a blog, histories of the New Age movement, or even analogies made with different ailments (depression, schizophrenia . . .). Therein lies the ingenuity of such combinations: they are sufficiently imprecise as to construct a presence akin to that of a “look” or akin to the sequence of pop singles played on repeat in a shopping center so as to conceal the anxiety-inducing character of its architecture. This environmental excitation permeates from all sides. Yet, it seems to me that behind this veil of ambience lurks the only idea

that I have not derived from a digression or a speculation. The model of the web, despite its candor and frenetic interactivity, is constrained by the modalities of recording, meaning that the web only broadcasts a time that has passed, that is past or even bygone, even if only by a few milliseconds.

Online news uncontestedly produces an ambience that is simultaneously vivifying and disquieting, but with a diffuse aftertaste of belatedness. It's a present that's always just a little too late, as if nostalgia were not only a hobby of skeptics, but also the barely perceptible condition of a form of communication that relies on recording technologies.

3. Here is one of the slopes of our times: to never feel in tune with the present of our world. A Rimbaudian feeling of *nous ne sommes pas au monde* ("we are not of the world") as if we were constantly eclipsed from the present by the news cycle. Even if the news produces a strong feeling of the present, its flux is nevertheless broadcast with a delay. The less visible this lag, the more pernicious its effects, for it is so slight as to always slip away when we seek to confront it. We endure it without seeing it; everything seems accessible except the unit of measure that would allow us to come to terms with it. This invasive latency spreads like a perfume. It is impossible to refuse its presence. This is the symbolic cost of gaining access to the joys of recording.

In fact, this is also the same deal that the voyeur makes with online pornography. He sees everything instantly, but the effect of this present is simulated by its accessibility. The shots, the actors' positions, the bodies, and the shaved genitals: all this is staged to facilitate the gaze's penetration, yet the voyeur's sense of the present cannot adjust to the belated nature of the recording. The perversity of voyeurism cannot emancipate itself from the perversity of the medium that enables it, and thus weighs on the voyeur, depressing him with the dead or rather outdated weight of the recording.

Yet even when one is under the spell of a generic nostalgia, there is always a way of destabilizing its anesthetizing influence. In the early 2010s appeared a musical genre that was predominantly accessible online, called vaporwave. Young amateur musicians started to produce and broadcast tracks assembled from music samples gleaned on YouTube. Though its source material varies, vaporwave is mainly a rereading of music from the last four decades. The chosen samples are slowed down, retuned, and worked over using music editing software. Sampling is here pushed to a point of jubilatory nausea by means of the intensification of the pathos of the original tracks. More emotionally disturbing than the remixes of enlightened DJs—which certify an erudite rewrite of musical history—vaporwave digs among mass-produced hits, producing a reinterpretation that seems to reveal gently the grotesque nature of industrial pop music. One has to imagine New Age keyboard loops found in the software presets, mixed with misaligned slowed-down samples of mainstream songs, all of it dislocated by caricatural delays and reverbs.

This vaporization of source material produces a crying and undulating sound. First, the heterogeneity between the present and the recorded fragments grips us: retro keyboard sounds, digital flutes and brass instruments, voices excavated . . . Then, curiously, we are encouraged to renew contact in a pathetic stretch, like a staple suturing rips in a temporal fabric. The repetition temporarily attaches the present to its own outdated nature. This is what is fascinating when a sample is replayed in a loop: it is constantly refreshed by the memory of itself, like a logo that stamps itself onto one's memory by constant superimposition.

If this expertly constructed nostalgia produces an intoxication, its interruption threatens to uncover a rather tragic landscape: a naked present that reveals the triviality of repetitive mechanisms. *Each intoxication has its hangover . . .* Nevertheless, the intensity of the impression only makes this experience more precious, for it is possible to brandish it without trembling, as when one puts on a pair of tinted glasses to feel like one is living in another world or another time.

4. *A poem to decorate a day, a hummed melody to change the air's color, in short, something that is not recorded . . .* The outline of this radicality announces its own imminent betrayal. Recuperating the playful and candid elegance of the early twentieth century also entails detaching oneself from a social body molded by the evolution of media. Moreover, the culture industry has produced the bulk of recordings to which our internal lives are tethered: a song that channeled our desire for someone, the TV series from our adolescence that captured the mood of its time, a Eurodance tune leading thirty-year-olds in its sway onto the dance floor, an actor or actress whom we fell in love with. The industry produced the markers that allows us to situate ourselves within a cultural genealogy. This situation confronts us with the difficulty of undertaking a critical reading of mainstream culture, for it challenges the very sources of our memories. On the one hand,

mass culture works like a set-up, one that allows us to communicate and locate ourselves temporally. On the other hand, it reduces the experience of culture to simple particulars which, in turn, seem to reduce our personal history to an index or catalog of songs and films, i.e. industrial products.

Curiously, the gestures of resistance that are capable of preserving our subjectivity from this promiscuity with the culture industry are the same as those that we can apply to our own bodies: alteration and travesty. In front of the mirror of mass culture—which reflects back to us an image of ourselves plotted onto its history—it is possible to mask our intentions by formulating them in reverse. The aim is to produce gestures that are the right way around for us by inverting the symbolism of their reflection. Such dissimulation translates into paradoxical attitudes where pretending not to work entails working even more, where being uncritical is seen as a strategy to spur criticism. It's akin to writing a text that avoids oppositions, avoids targeting problems. It's feeling excitement at the thought of disappearing, knowing that a mass culture produces by itself, and at its own cost, the illustration of a contemporary melancholia. It's a posture riddled with contradictions, a cosmetic indecision that, when it is formulated, leads not its author, but his mask, to obey.

Vaporwave thus produces a pastiche vapor that lets the sampled voices reveal the melancholic and infectious character of cultural evolution in a state of bliss untethered to illusions. But the cyclical obsolescence on which rests the music industry cannot be impeded by vapors nor slowed down by editing software. It is the tragic destiny of the mask to morph into the face of the defeat that it seeks to conceal. Which is why this music, by exorcising a contemporary melancholia, also seems to be the soundtrack for a more general form of stumbling. This is perhaps what postmodernism is. It's not a period, it's the continuous fall of history, where each attempt spurred by the advent of a crisis is aborted, already outmoded, already "post" before being able to take on an original form. It's history and form no longer meeting. It's history taking form only with respect to industrial procedures. It's a vaporwave track, critical of industrial overproduction, which is finally broadcast on YouTube according to the new digital-media framework. Yet, at the cost of indefinitely delaying the hope of new perspectives, a good vaporwave track is sophisticated enough to conceal the taste of failure within a cocktail of sensations.

Today, artistic practices no longer seem to want or be able to provide new forms. What they provide are sensations by way of the conglomeration of available forms. A collage of known forms, like an event that surprises us and pushes us out of the present. It's like a night that suspends time by spending it or a celebration of ruins that produces a vibrant actuality. Then, something lurks and carries along with it the curious impression of *c'est dans l'air . . .* thus certifying that one can share an artistic experience with others, yet only under the constraint of having to keep up with the continuous flow of art-related news updates. But does one have to be *au parfum* at the risk of no longer being able to smell any other? Can one derive pleasure from obscurity? In other words, not always be pressured to see and know everything?

Herein lies a query to disarm any critical intent. A desire for obscurity undoubtedly contains nostalgia for premodern societies, where knowledge developed by empirical means, a time before science, before the ideology of the Enlightenment, before industrial development. This is a vicious circle. To question the nefarious effects of industry is equivalent to accounting for the upheavals due to its evolution, in other words, to plumbing the depths of our nostalgia. It's similar to the way one leaves a party with the feeling of having participated in a profoundly vacuous ritual, one's sole satisfaction residing in having yet again confirmed the extent to which such a feeling (of ruins) can be justified.

5. Upon leaving an exhibition, there often lingers a hazy yet strangely reassuring sensation. Something akin to a sweet electrifying menace, whose vapors of interrogations produce a feeling of appeasement. It should be said that the ardent activity of museums and galleries has the power to package any proposition as a continuity or a perspective. In an exhibition, an object or an event is invariably linked to a discourse. This discourse certifies both an historical anchoring and an outsider's viewpoint, thus providing a longitude and latitude for the visualization of the cultural space in which one can greet the experience. This gimmick of mediation is bound in an infantilizing logic of interaction. It excessively schematizes the use of protocols in conceptual art by bringing it back to a logic of communication. It is the ruin of 1970s conceptual syntax, restored like an old church, i.e. without its original colors. Like finding oneself naked in one's apartment, the sensation of one's liberated body providing one with the simultaneously exciting and dialed-in feeling to celebrate the 1960s.

It is perhaps to push this interactive logic to a point of saturation or disgust that the presence of objects in an exhibition

seems to serve a purpose other than the elegant instantiation of an idea, namely that of a vaporous elegance. Something floats around in exhibitions whose origin or composition we cannot determine, like a constantly changing perfume. Thus, ideas and forms become little shiny points in a landscape blurred by the intoxication of urgency. But how can one resist the attraction of this ethereal cosmology? And even if there is a risk—that of losing the sense of one's reading of history, or of sinking into a profound melancholia, carried away by a profusion of nostalgic harmonies—and even if the first contact is always a bit disappointing or even obscure, one should not be afraid of persevering. The stimuli concealed in the folds of artworks are capable of restoring the musky accentuations of the age of plaster and paint, as can the notes in the top margins of a protocol that extends a fragrance to a poetic *dérive*, or a rhetoric of appropriation paired with a liberated mode of expression leaving in its wake yet another doubt as to its author.

All these fragrances, related as they are to the accent notes of our cultural history, constitute a feverish language that rests nonchalantly on the elegance of its pairings. And if the idea of perfume seems to mask the ruin of conventional art language behind a generic nostalgia, one should also remember that every evolution also reveals the synopsis of a tragedy.

It doesn't matter . . . The perfume already seems to have spread everywhere. One only has to be attentive to how one describes the work of an artist in a spontaneous conversation. So as not to interrupt the flow of the exchange or in order to spur it anew, it is difficult not to use qualifiers related to the artistic and cultural development of the twentieth century to the point of using certain neologisms so as to move more rapidly in a barbaric compression of details that the historian spends years differentiating between. Yet a perfume is neither a response nor a solution, it's an evolving language that stirs together the already seen and the already heard. It's the oscillation between a renaissance and an announced disappearance. It's the odorous wake left behind by the displacement of a body that, for an instant, restores the presence of someone who is already far away. A perfume is both a sensation and an alienation, a deliverance and a constraint, a liberation and a retreat, a frivolity and a ruin. It's the hope carried by the rapid flow of cultural propositions. It's the synthetic and reassuring presence of a language that nonetheless continues to reformulate itself. Additionally, one should not forget that a perfume can clothe a nudity and fill a void. Fashion stores use it to stamp their identity; an invisible permanence that contrasts with the violent turnover of seasons and trends after all.

A singular change had taken place in the atmosphere; vague tints of pink blended in violet degradations with the bluish glow of the moon; the edge of the sky was lightening; it seemed as if the day was about to come . . . Why does this transitional sentence from a narrative describing the passage from one world to another, from one era to another, seem also to cast doubt on the event that it announces? In the morning, the landscape that emerges from the darkness is always colored by the dreams and nightmares of the preceding night.

Pierre Paulin, 2017

ILS GLISSÈRENT DANS L'OBSCURITÉ

1. Dans les années 60-70, bon nombre d'artistes se sont intéressés à un art qui reposait sur le langage, sur la possibilité de produire des gestes chargés de sens et de poésie. Cet attachement à l'idée, au geste ou à l'événement a été associé à une tendance plus globale cherchant à dépouiller l'art de sa matérialité. Cette tentative a souvent été perçue comme la possibilité d'une utopie institutionnelle, d'une critique du monde marchand, de ses codes de propriété et d'achat — une tentative dont l'état actuel de la culture traduit assez bien la faillite. C'est pourquoi j'imagine que le terme de « dématérialisation », qui a été invoqué pour dessiner les contours de cette période riche en propositions, pourrait être le ciment qui a permis de construire la colonne d'une utopie. Une utopie qui se serait brisée aussi vite qu'elle aurait été érigée, pour s'écraser sur le parvis des pratiques artistiques à l'ère digitale. *Les pierres d'une ruine permettent aussi de construire de nouveaux édifices...*

Mais il y a quelque chose qui m'échappe... pourquoi projeter une dématérialisation dans une préférence pour le langage, les formes discursives et la prise de parole et de position ? Une grande partie de l'activité sociale de l'artiste ne consiste-t-elle pas matériellement à discuter et à échanger ? D'ailleurs, je soupçonne que l'on aille voir des expositions principalement pour se

retrouver ensuite autour d'un verre afin d'échanger et de rendre tangibles par la discussion notre expérience et notre goût de l'art. Alors, une préférence pour le langage écrit, parlé et corporel, ne serait-elle pas tout simplement un goût pour des formats plus fragiles, pour la poésie, l'essai, les notes, la performance, qui ne sont pas moins matériels mais sujets à une disparition probable ? À ce titre, l'art conceptuel a peut-être épousé un idéal moins radical que celui du projet de dissolution de l'objet d'art. Il aurait plutôt cultivé un goût pour la ruine, pour une visibilité précaire et des interactions sociales.

Dès 1968, les membres du collectif britannique Art & Language ont spécifié que la matérialité de l'objet d'art est une chose toute relative, qu'une carte topographique « constitue un objet tout aussi solide qu'un tableau de Rubens (du papier recouvert de lignes d'encre) ». Alors la dématérialisation était peut-être un cheval de Troie incorporant au débat le désir de voir dans l'art conceptuel une pratique de l'art épuré de ses scories mercantiles — un mantra cherchant à révoquer la matière pour en finir avec les marchandises. Quoi qu'il en soit, au regard des productions de cette période, on peut comprendre aisément que la dématérialisation est plutôt un fantasme d'absolu qu'une réalité. La plupart des artistes concernés par l'art conceptuel ont naturellement cherché à matérialiser leurs expériences par des notes, un livre, un enregistrement, un témoignage, une photographie ou une carte documentant une action, enfin par des balises témoignant du déroulé de leurs activités et de leurs tentatives. Il est difficile de vaincre totalement l'angoisse de la disparition à venir — et l'oubli qui en découlerait.

Aujourd'hui, les réseaux sociaux du web fonctionnent aussi sur cette angoisse — *devant la peur de la disparition, l'érection d'une architecture n'est jamais loin...* Les réseaux sociaux sont des architectures plates permettant de préserver l'activité sociale suivant le mode de l'enregistrement digital. Ils font office d'interface et invitent à se représenter sur *une surface de pixels*. Un compte Facebook ou Instagram est une sorte de jardin médiatique, pareil à un désert romantique composé, non de fabriques et de poèmes gravés dans la pierre, mais de suites de *posts* d'images et de textes. Les réseaux sociaux permettent d'assembler des points de vue qui témoignent d'une activité personnelle simulant un naturel social pittoresque. Cependant, si les réseaux sociaux proposent d'enregistrer le déroulé de l'activité personnelle, de restaurer l'image de l'individu sur une interface, ils ne restaurent pas véritablement un commun. On peut y enregistrer un récit individuel générique, lequel assemblé à d'autres, produit une histoire commune à l'allure tout aussi générique. *J'ai le sentiment que l'on est seul ensemble...*

Sorti du cadre historique, le mot « conceptuel » n'évoque plus vraiment la radicalité des années 70. De la même manière que le mot « dématérialisation » est aujourd'hui utilisé pour parler des données numériques et des pratiques sociales connectées au web. C'est probablement dans l'ordre des choses. Le terme « romantique » dans sa version générique désigne aussi la guimauve passionnelle avec laquelle les couples habillent leurs rituels amoureux. Cependant, cela n'empêche personne d'apprécier la valeur sentimentale d'une balade au coucher du soleil, comme celle d'une peinture de paysage, d'un bouquet de fleurs, d'un poème révolutionnaire ou d'une œuvre dite conceptuelle.

2. Fin des années 60, alors que la peinture a été, elle aussi, mobilisée pour engager une réflexion sur l'art et ses institutions, certains critiques ont crié à la ruine de celle-ci. En envisageant que leur scénario catastrophe ait eu lieu, que la pratique traditionnelle de la peinture ait finalement été ruinée par son usage dans un but critique ; en délirant que ce soit vraiment le cas, alors on peut regarder les productions actuelles et être surpris par la profusion de l'utilisation du langage de la peinture. En d'autres termes, le langage traditionnel de la peinture a de toute manière été redéployé à travers la démocratisation de l'enregistrement digital, mais aussi à travers la réflexion sur son histoire et la diffusion de ses données. En témoigne la résurgence frénétique de formes typologiques de la peinture qui fleurissent dans l'art actuel, à la manière de fragments authentiques de ruines laissés explicitement apparents sur un édifice restauré. Compositions abstraites, lignes figuratives, touches de couleurs, esquisses sont autant de signes visuels pareils à des marqueurs de métadonnées historiques (*hashtags*) reliant la pratique de l'artiste au champ de l'histoire de la peinture. Le langage de la peinture n'a pas disparu ; il est là autrement. Seule la manière dont ce langage est redistribué, c'est-à-dire utilisé, a évolué. De la même façon, les musiques composées de fragments échantillonnés ont transformé les modes de production d'un morceau sans pour autant révoquer la linéarité de l'écoute. Un bouleversement culturel ruine les pratiques traditionnelles, mais la nostalgie produite par leurs possibles disparitions nous pousse aussitôt à les restaurer suivant les nouveaux modes de distribution et d'apparition. *De la ruine à la restauration, il n'y a qu'un pas, et vice versa...*

Alors, même avec l'expansion du digital, il n'y a toujours pas lieu de parler d'une dématérialisation de l'art, mais plutôt d'un

changement de nature de la visibilité du langage : écrit, peint, sculpté et performé. Il s'agit d'une reformulation des formats culturels traditionnels suivant le modèle de simulation et de simulation administré par l'interface graphique (GUI ou *Graphical User Interface*) qui est le mode d'accès au langage digital. C'est pourquoi l'interface présente probablement le visage culturel de notre époque. Un visage structuré à la manière d'un portrait de Giuseppe Arcimboldo, composé de formats culturels antérieurs (pages, *scrolling*, grilles, écrans, icônes...) sur lesquels sont appliquées des données cosmétiques et sentimentales (photographie personnelle, pensée du jour, vidéo d'un concert, émoticône...). Cependant, l'esthétique éthérée et floue des productions culturelles développées après l'émergence d'internet ne peut pas être évacuée. Il est alors probable que quelque chose ne se matérialise plus visuellement, ou plutôt que la véritable matérialité du monde connecté ait été délocalisée au-delà du visible. C'est le cas de l'infrastructure industrielle rendant possible le déploiement de l'internet : câblage, *databases*, composants électroniques, réseau électrique — et autant de matériaux : métaux, pétrole, terre rare, uranium ; une suite de mots composant un poème obscur évoquant la matérialité nécessaire à la construction de cette nouvelle colonie virtuelle.

Il y a dans l'idée de dématérialisation digitale une même mystification que dans l'idée de la dématérialisation de l'objet d'art. Probablement qu'au moment d'un bouleversement culturel, il se glisse implicitement un désir collectif de voir disparaître ce qui dérange. L'utilisation de formats fragiles dans l'art conceptuel a permis, pour un temps, d'évacuer la dimension mercantile de l'objet d'art, comme l'interface permet d'accéder à une effervescence de données sans avoir à croiser l'industrie lourde qui la supporte. Le mot « dématérialisation » est vraisemblablement un gimmick, un mantra refoulant la matérialité qui dérange. Une locution magique capable de produire un effet de vertige. On peut reconnaître cet effet lorsque quelqu'un emballe une production artistique d'une médiation poétique sur les enjeux d'un changement culturel, sans que cela ne produise un renversement ou une explication, mais juste l'évocation diffuse de ce que l'art pourrait être — ou de ce que l'art aurait pu être. C'est un peu comme refaire le monde en fin de soirée sans pouvoir s'engager véritablement par la suite, *mais il est toujours agréable de mesurer l'étendue de la ruine à la fraîcheur de la nuit...*

Mais cherche-t-on encore l'authentique, le cristal pur des passions avant-gardistes ? Et surtout, tout cela a-t-il jamais existé ? Personnellement, je n'ai ni le désir ni la folie de m'engager aujourd'hui dans ce type de lutte. Épouser ce genre d'élan romantique et l'exposer comme argument produirait inévitablement une tragédie individuelle. Ce serait une sorte de sacrifice sur l'autel de la singularité qui tournerait probablement à la farce, c'est-à-dire qui relèguerait ma tentative à une imposture ou à une disparition...

Alors, que peut-on faire pour garder une distance subjective avec le tout connecté ? Cette simple question me donne l'impression que mes convictions ne peuvent plus apparaître et que les nouveaux modes d'être connectés sont justement un palliatif au stress et aux angoisses intimes que cette situation produit. Et puis, si l'on ne veut pas se résigner à cet emboîtement pervers entre une pratique culturelle ruinant notre subjectivité et une customisation de soi la restaurant, on risque alors d'être emporté dans une nostalgie... *c'était mieux avant...* pour des époques qui semblaient proposer un avenir ou un non-avenir plausible. On se retrouverait de toute manière à jouer le jeu machiavélique des pratiques du web, qui ne cesse de réifier les images et les documents d'un passé héroïque, nous condamnant du même coup à une nostalgie systémique qui emporte chaque nouvelle proposition. *Ouais c'est cool, mais ça me fait penser à ce groupe génial des années 80...*

Souvent, j'ai le sentiment de vivre dans une époque où restaurer sa singularité mise à mal par les modes génériques de distribution entretient le mécanisme binaire de la ruine et de la restauration. J'entends la ruine et la restauration comme les deux aimants de l'alternateur digital, le zéro et le un, faisant de l'individu à la fois un producteur, un consommateur et un diffuseur. *C'est un peu comme regarder une vidéo du MC5 sur YouTube et poster un commentaire — pfff, ça c'était du putain de punk — tout en ouvrant un autre onglet pour commander sa prochaine veste en cuir...*

3. — *Cette veste est trop cool, t'as trouvé ça dans une fripe ?*
— *Non, c'était la veste du grand-père de ma copine, je l'ai récupérée après sa mort.*

Ce jour-là, je me suis dit que je ne devais réaliser que des œuvres qui pourraient être recyclées par mes petits-enfants ; des vêtements et des accessoires de mode, des livres, des vinyles, des choses qui disparaissent dans un intérieur, des choses qui peuvent être réutilisées avec plaisir de temps en temps.

La mode est également aspirée et transformée par l'euphorie connectée. Les traqueurs de looks, qui diffusent sur leurs blogs les images de personnes combinant elles-mêmes leurs vêtements

(leur consommation) sont devenus plus influents que les directeurs de magazines. Cette transformation marque deux choses : l'architecture hiérarchique de la mode (longtemps étayée par les maisons de haute couture et par la presse papier) s'est écrasée pour épouser le modèle plat du réseau ; et le consommateur de mode a aujourd'hui le statut de créateur.

La culture suit aussi cette logique. On pourrait dire que nous sommes dans l'ère du « look », dans laquelle la culture et les modes d'être reposent sur la combinaison d'éléments génériques permettant une expression individuelle. À première vue, la pratique du look peut sembler similaire à celle de l'assemblage et du bricolage postmoderne des années 80, mais le résultat diffère. Un assemblage dans les années 80 est un regroupement d'éléments hétérogènes pouvant prendre une forme finale singulière, alors que le look est une combinaison d'éléments assignée à une interface (au mode de distribution). Le look, bien qu'il se rapproche d'une attitude, ne prend pas forme, il informe à la manière d'une série de tweets. Il est une figuration d'un soi expressionniste simulant une représentation par une suite de données postées sur (distribuées par) un support préexistant. C'est l'idée d'un soi générique que l'on peut customiser *on demand*. C'est une exposition qui utilise des réflexes d'accrochage pour exprimer un rapport personnel et sentimental.

Un look fait de la personne qui choisit de le porter un consommateur, un diffuseur et un producteur ; une triangulation dont la pratique rend conscient de produire à la fois une simulation de soi et une construction intime de soi-même. Curieusement, le look a les mêmes caractéristiques qu'une interface ; il simule aussi bien qu'il dissimule, qu'il ruine et restaure. Il n'est pas un état, il est la stratégie qui fait le liant entre des sources visibles, audibles, lisibles : images, musiques, textes (vêtements, chaussures, lunettes de soleil...). À l'ère de la culture en ligne, le look renvoie à la pratique connectée de l'artiste, qui est le nouveau médium de l'art. Il conclut la transformation du terme « médium » qui a d'abord désigné l'huile ou l'eau essentielles au mélange des pigments, puis la peinture en tant que format et discipline, et aujourd'hui l'activité de l'artiste en tant que pratique sociale connectée aux interfaces des galeries, des musées et du web.

Le look est comme une promenade dans un *désert romantique* transposé au jardin médiatique de l'art. Il est la dépense d'énergie individuelle dessinant un parcours et liant des *fabriques ou des folies* — c'est-à-dire, une suite de productions artistiques exhaustive. Le look est le fruit trop mûr des années 80 digéré par la frénésie du digital, la simulation et la dissimulation, adopté comme un mode opératoire employé de manière concomitante par les artistes et le public, mais aussi par les mouvements contestataires. Les autonomes, qui utilisent la technique du Black Bloc dans les manifestations altermondialistes depuis les années 2000, sont aussi des tacticiens du look. Comme la violence, un look n'est pas un état, ni une nature ; il est instrumental et tactique. C'est se vêtir collectivement de noir dans le but de créer une masse sombre et inquiétante pour se protéger et se cacher dedans. C'est à la fois apparaître et disparaître, c'est être stratège avec l'interface, avec le portail qui administre la fragile opposition entre le visible et l'invisible. Le look n'est pas une solution, il est l'appareillage, et comme n'importe quel outil il peut la libération et l'aliénation, la prise de position et la ruine. Baudelaire notait déjà le caractère contradictoire du look : « [...] l'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique ; — une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. »

Aujourd'hui, les autonomes défilent en noir dans des rues quadrillées par les caméras de surveillance. Leur look leur évite d'être fichés et reconnus, tout en rendant visible leur refus de cette surveillance et du système qui la promet. Pareil à un renversement symbolique, le look conformiste de la bourgeoisie du XIX^e siècle semble devenu un modèle de camouflage pour garantir l'anonymat. Le blouson de cuir noir, le sweat à capuche noir, le bandana noir, le jean noir et les boots militaires noires composent un look — un poème — dont les éléments ont été empruntés à l'histoire du prêt-à-porter. Des « pièces » (suivant le terme de la haute couture) comme autant d'entrées reliant le Black Bloc à un amalgame d'histoires culturelles mêlant des fragments vestimentaires issus du rock, du rap hardcore et du punk. Le look Black Bloc incarne à la fois une complexité historique et une *tabula rasa* monochrome : c'est une combinaison de fragments d'histoire de la mode habillant les « croque-morts » d'un happening qui ressemble le plus souvent à une célébration macabre de l'espoir. Un espoir contigu au désespoir profilant le récit d'une tragédie... *mais une tragédie est déjà un récit collectif...* Alors on peut se poser la question : lorsqu'une occurrence culturelle se produit en premier lieu comme une farce (le look bourgeois défilant sur les boulevards haussmanniens), ne peut-elle pas réapparaître sous la forme d'une tragédie ?

— *Une comédie... c'est plus vendeur qu'un drame.*

— *Ouais, mais ça dépend quand même du casting.*

Mais le look n'est pas un personnage ; il habille. Il est le costume que chacun revêt pour mettre en scène une histoire individuelle ou collective. Ce n'est pas une solution, mais une stratégie pour administrer l'apparition, pour épouser ou se protéger de la frénésie *qui ne concerne pas le plus profond de notre être...* Un look est une composition de fragments décoratifs, une façade maniériste qui peut préserver un petit quelque chose de notre singularité.

C'est derrière, adossé au look, que j'imagine un espace infime pour l'intime, comme dans la nouvelle de Ballard, *L'Île de béton*, dans laquelle une vie sociale insoupçonnée se trame à l'intérieur d'un espace clôturé par trois échangeurs autoroutiers. Un look dessine un territoire à vivre. J'imagine que la trivialité industrielle d'un look peut cacher une singularité aussi infime que le contact d'un tee-shirt d'une marque de prêt-à-porter sur la peau. Il peut recouvrir l'abyssal et abîmer ce qu'il y a de plus précieux. Un look pour organiser le visible et l'invisible, pour cacher le sens au carrefour du dispositif triangulaire de la production, de la consommation et de la diffusion. *Il y a tant à cacher...*

Pierre Paulin, 2017

THEY SLIPPED INTO DARKNESS

1. In the 1960s and 70s, many artists were engaged in an art practice that relied on language, on the possibility of producing gestures laden with meaning and poetry. This attachment to ideas, gestures or events has been associated with a more global tendency aiming at stripping art of its materiality. This attempt has often been perceived as the possibility of an institutional utopia, a critique of the mercantile world and its codes of ownership and acquisition—an attempt whose failure is reflected in the present state of culture. This is why the term “dematerialization,” which has been used to draw the critical outlines of this fertile period, could very well be the concrete that holds together the column of a utopia that broke apart as quickly as it was erected and came crashing down onto the parvis of artistic practices born into the digital age. *The stones of a ruin can also be used to build new buildings . . .*

Yet, something escapes me. . . Why project the idea of dematerialization onto a preference for language, discursive forms, speech, and posture? Doesn't much of the artist's social activity materially consist in discussing and exchanging ideas? Besides, I suspect that we attend exhibitions mainly to have a drink afterwards and talk, and thus make our experience of and taste for art tangible. So, is a preference for written, spoken and corporeal language not simply a taste for more fragile formats—for poetry, essays, notes and performances—which are no less material but all the more subject to a probable disappearance? In light of this, Conceptual Art may in fact have espoused a less radical ideal than that of dissolving the art object. It rather cultivated a taste for ruins, for precarious visibility and social interactions.

As early as 1968, the members of the British collective Art & Language specified that the materiality of the art object was relative, that a topographic map “is just as much a solid-state object (i.e., paper with ink lines upon it) as is any Rubens (stretcher-canvas with paint upon it) . . .” So, dematerialization might have been a Trojan horse that incorporated into the debate the desire to see conceptual art as a form of practice purified of its mercantile excesses—a mantra aiming at dismissing materiality in order to do away with commodities. Be that as it may, when looking at the artistic output of that period, one easily understands that dematerialization is a fantasy of absoluteness rather than a reality. Most artists concerned with conceptual art naturally sought to materialize their experiences in the form of notes, books, recordings, testimonies, photographs or maps documenting an action; in other words, signposts marking the course of their activities and endeavors. It is difficult to completely overcome the anxiety of future disappearance—and the ensuing oblivion.

Today, social networks on the internet also rely on this anguish—*when disappearance threatens, architecture is never far behind . . .* Social networks are flat architectures that enable us to preserve social activity under the conditions of digital recording. They act as an interface encouraging us to represent ourselves on *a surface of pixels*. A Facebook or an Instagram account is a kind of media garden akin to a romantic desert not composed of constructions and poems engraved in stone, but of sequences of posts made of images and texts. Social networks allow us to assemble points of view that testify to a personal activity simulating a picturesque social nature. However, while social networks offer to record a sequence of personal activities, to restore the image of the indi-

vidual on an interface, they do not really restore a commonality. The recording is that of a generic individual narrative which, assembled with others, produces an equally generic-looking common history. *I feel that we are alone together . . .*

When taken out of its historical context, the term “conceptual” no longer evokes the radicality of the 1970s. “Dematerialization” is similarly employed nowadays to refer to digital data and social practices connected to the web. It is probably the normal course of things. In its generic version, the term “romantic” also refers to the passionate sentimentality in which couples shroud their love rituals. However, this does not prevent anyone from acknowledging the sentimental value of a walk at sunset, nor that of a landscape painting, a bouquet of flowers, a revolutionary poem or a so-called “conceptual” work of art.

2. In the late 1960s, when painting too was called upon to engage in a reflection on art and its institutions, some critics declared its downfall. If we consider that this catastrophic scenario has actually come to pass, that the traditional practice of painting has finally been ruined by its use for a critical purpose; if we delude ourselves that this is really the case, then we should look at current art and acknowledge the surprising profusion of the idiom of painting. In other words, the traditional language of painting has in any case been redeployed through the democratization of digital recordings, but also through a reflection on its own history and the dissemination of its data. This is evidenced by the frenetic resurgence of typological forms of painting, which flourish in contemporary art in the manner of authentic fragments of ruins explicitly left visible on a restored building. Abstract compositions, figurative lines, touches of color and sketches are visual signs acting as markers of historical metadata (hashtags) that connect the artist's practice to the history of painting and art. The language of painting has not disappeared; it is still there, albeit differently. Only the way in which this language is being redistributed, i.e. used, has evolved. Similarly, musical forms composed of sampled fragments have transformed the modes of production of music without undermining the linearity of listening. A cultural upheaval ruins traditional practices, but the nostalgia produced by their possible disappearance immediately prompts us to restore them according to the new modes of distribution and appearance. *From ruin to restoration, there is but one step, and vice versa . . .*

This is why even with the expansion of digital technology, we still cannot speak of a dematerialization of art, but rather of a change in the nature of the visibility of its language, written, painted, sculpted and performed. We are witnessing a reformulation of the traditional cultural formats according to the model of simulation and dissimulation administered by graphical user interfaces (GUI), which is the mode of access to the digital language. This is why the interface may be seen as the cultural façade of our time. A face structured like a portrait by Giuseppe Arcimboldo, composed of earlier cultural formats (pages, scrolling, grids, screens, icons) onto which cosmetic and sentimental data (personal photographs, daily thoughts, concert videos, emoticons . . .) have been applied. Yet the ethereal and fuzzy aesthetics of the cultural productions that developed after the emergence of the Internet cannot be dismissed. It is probable, therefore, that something no longer materializes visually, or rather, that the true materiality of the connected world has been relocated beyond the realm of the visible. This is the case of the industrial infrastructure that enables the deployment of the Internet: cabling, databases, electronic components, power grids—and just as many materials: metals, oil, rare earths, uranium. A series of words forming an obscure poem that evokes the necessary materiality to the construction of this new virtual colony.

The idea of a digital dematerialization comprises the same mystification as in the idea of the dematerialization of the art object. In times of cultural upheaval, there probably exists an implicit, collective desire to do away with what is perceived as disturbing. The use of fragile formats in Conceptual art enabled artists to disregard the mercantile dimension of the art object for a while, in the same way that the interface gives access to a wealth of data without having to engage with the heavy industry supporting it. The word “dematerialization” is probably a gimmick, a mantra repressing the inconvenient materiality, a spell capable of producing a vertigo effect. We can recognize this effect when someone wraps an artistic production in a poetic mediation on the importance of cultural change, without this producing a reversal or an explanation, but merely the diffused evocation of what art could be, or what it could have been. This is akin to spending a night changing the world without being able to truly commit to it afterwards . . . *but it's always nice to measure the extent of the ruin in the coolness of the night . . .*

But are we still seeking authenticity, the pure crystal of avant-garde passions? And, more importantly, did all of this ever exist? Personally, I have neither the desire nor the madness to engage in this type of struggle today. To give in to this kind of romantic impulse and to expose it as an argument would inevitably pro-

duce an individual tragedy. It would be a kind of unnecessary sacrifice on the altar of singularity, a tragedy that would probably turn into a farce as it would reduce my attempt to fraud, or to disappear. . .

So, what can we do to maintain a subjective and critical distance from a hyper-connected world? This simple question gives me the impression that my convictions cannot appear anymore and that the new modes of connectedness are, actually, palliative remedies against the stress and personal anxieties this situation produces. Moreover, if we refuse to give in to this perverse entwining of a cultural practice ruining our subjectivity and a restorative customization of the self, we run the risk of being overwhelmed by nostalgia . . . *it was better before* . . . for times which seemed to offer a plausible future or non-future. In any case, we would end up playing the Machiavellian game of web practices, which never ceases to reify the images and documents of a heroic past, thus condemning ourselves to a systemic nostalgia sweeping away every new proposition. *It's cool, sure, but it reminds me of this great band from the 1980s* . . .

I often feel like I am living in an era in which restoring an individual's singularity, which has been undermined by the generic modes of distribution, equals maintaining the binary mechanism of ruin and restoration. I mean ruin and restoration as the two magnets of the digital alternator—zero and one—turning the individual at once into a producer, consumer and broadcaster. *It's a bit like watching a video of MC5 on YouTube and posting a comment—“pfff, now that was fucking punk”—while opening another tab to order a leather jacket* . . .

3 — *That jacket is so cool, dude, did you find it in a thrift store?*
— *Nope, it was my girlfriend's grandfather's jacket, I got it after he died.* That day, I said to myself that I only needed to make work that could be recycled by my grandchildren, only clothes and fashion accessories, books, vinyl records—in short, things that disappear in an interior setting and can be reused with pleasure from time to time.

Fashion is also caught up in the euphoria of connectedness and transformed by it. So-called “look hunters”—bloggers who disseminate images of people engaged in combining their own clothes (their own consumerism)—have become more influential than magazine editors. This shift illustrates two things: firstly, that the hierarchical architecture of fashion, long supported by *haute couture* houses and the paper media, has collapsed in order to espouse the flat model of the network, and secondly, that fashion consumers now have the status of creators.

Culture follows the same logic. You could say that we are in the era of the “look,” where culture and “ways of being” are based on the combination of generic elements allowing individual expression. At first glance, the practice of the look may resemble the post-modern practices of assemblage and DIY of the 1980s, but the result is different. Assemblage in the 1980s consisted of bringing together heterogeneous elements that could take on a singular final form, whereas the look is a combination of elements assigned to an interface (to the mode of distribution). The look, although akin to an attitude, does not take on a form; it informs in the manner of a series of tweets. It is a figuration of an expressionist self that simulates a representation through a sequence of data posted on (and distributed by) a pre-existing medium. It is the idea of a generic self that one can customize on demand. It is an exhibition that uses hanging reflexes to express a personal and sentimental relation.

A look turns the person who chooses to wear it into a consumer, a broadcaster and a producer: a triangulation whose practice brings with it the awareness that one produces both a simulation and an intimate construction of oneself. Curiously, the look has the same characteristics as an interface: it simulates and dissimulates, ruins and restores. It is not a state; it is the strategy that binds visible, audible, and readable sources: images, texts, music (clothes, shoes, sunglasses). In the age of online culture, the look reflects the artist's connected practice, which is the new medium of art. It completes the transformation of the term “medium,” which initially designated the water or oil used to mix pigments, and subsequently referred to painting as a format and discipline. Today it stands for the artist's activity as a social practice connected to the interface of galleries, museums and the web.

The look is like a walk in a *romantic desert* transposed into the media garden of art. It is the individual energy expenditure that draws a path and links up *constructions or follies* in an exhaustive sequence of artistic productions. The look is the overripe fruit of the 1980s digested by the frenzy of digitization, simulation and dissimulation, and adopted as a mode of operation used concomitantly by the artists and the public, but also by protest movements. The autonomists, who since the 2000s have been using the black bloc technique in anti-globalization demonstrations, are also tacticians of the look. Like violence, a look is not a state, nor a nature—it is instrumental and tactical. It means

collectively dressing in black so as to create a dark and frightening mass in which to hide and protect oneself. It means both appearing and disappearing, it means making a strategic use of the interface—of the portal that administrates the fragile opposition between the visible and the invisible. The look is not the solution, it is the apparel, and like any tool, it is capable of liberation and alienation, of occupation and ruin. Baudelaire already noted the contradictory character of the look: “...the black frock-coat and the tail-coat may boast not only their political beauty, which is the expression of universal equality, but also their poetic beauty, which is the expression of the public soul—an immense procession of undertakers' mutes, political mutes, mutes in love, bourgeois mutes.”

Nowadays, autonomists dressed in black parade through the streets lined with surveillance cameras. Their look protects them from identification and police recording, while evidencing their rejection of surveillance and the system promoting it. As in a symbolic reversal, the conformist look of the nineteenth century bourgeoisie seems to have become a model of camouflage that guarantees anonymity. The black leather jacket, the black hoodie, the black bandana, the black jeans, and the black military boots form a look—a poem—whose elements have been borrowed from the history of ready-to-wear. “Pieces” (as they are called in *haute couture*) that act as gates connecting the black bloc to an amalgam of cultural histories mixing fashion fragments from rock, hardcore rap and punk. The black bloc look embodies both a historical complexity and a monochrome *tabula rasa*: it is a combination of fragments from the history of fashion cladding the “undertakers” of a happening that more often than not resembles a macabre celebration of hope—hope bordering on the despair that outlines the story of a tragedy . . . *but a tragedy is already a collective narrative* . . . So we can ask ourselves if, when a cultural occurrence first happens as a farce (the bourgeois look parading on Haussmann's boulevards), it cannot reappear in the form of a tragedy.

— *Comedy . . . sells more than drama.*

— *Yeah, but it still depends on the cast.*

But the look is not a character in a play; it dresses up. It is the costume that we all put on to stage an individual or collective narrative. It is not a solution but a strategy to administer apparition, to embrace or protect oneself from the frenzy *that does not concern our innermost being* . . . A look is a composition of decorative fragments, a Mannerist façade that can preserve a little something of our singularity.

It is behind this façade, leaning on the look, that I imagine a tiny space for intimacy, as in Ballard's novel *Concrete Island*, in which an unsuspected social life goes on inside a space enclosed by three motorway interchanges. A look draws a territory to live on. I believe the industrial triviality of a look can hide as minute a singularity as the contact of a branded T-shirt against the skin. It can cover up the abyss and sink what is most precious. A look to organize the visible and the invisible, to hide the meaning at the intersection of the triangular system of production, consumption and distribution. *There's so much to hide* . . .

Pierre Paulin, 2017

L'AUBE DANS LA NUIT

1. Comment ne pas être attiré par la nuit, par toutes les choses qui s'y cachent et échappent ainsi à la lumière du jour? La nuit, noir compagnon de la révolte, abrite une candeur dionysiaque et permet à chacun de s'oublier dans l'obscurité. Elle est un don précieux qui n'appartient à personne. Elle est sans territoire, sans frontière, elle est un espace temporel dans lequel les choix individuels se fondent dans un corps plus grand, dans une communauté nocturne exécutant une danse informe qui rend indistincts les genres, les races, les classes. La communauté de la nuit est vigilante et permet d'octroyer à chacun un intervalle de temps libéré de la vision qui s'abreuve de la lumière du jour. Cette douce description n'évoque-t-elle pas une autre époque? N'avons-nous pas perdu la nuit en 1969, depuis que le drapeau américain flotte sur la Lune? La nuit n'est-elle pas devenue l'autre face du visage industriel que revêt le jour? Mais quand cette indifférenciation entre le jour et la nuit a-t-elle eu lieu?

La musique disco incarne, par son histoire, cette intrusion du jour industriel dans la nuit. Les prémices du disco commencent sous l'occupation allemande, alors que plusieurs institutions parisiennes, comme le Moulin Rouge, étaient ouvertes au service des officiers nazis, les résistants et les intellectuels, eux, se ré-

unissaient à l'abri dans des caves. On raconte qu'on s'y retrouvait pour boire et écouter des disques de jazz noir américain prohibés et qu'on pouvait y commander un disque comme on commandait un verre. Bon nombre de ce type d'établissements *underground* se débrouillaient pour trouver de l'alcool, de quoi diffuser du son afin de chasser l'angoisse de l'oppression en écoutant de la musique jusqu'au petit matin. Après la Libération, la ferveur de cette pratique nocturne a perduré à Paris jusque dans les années 60. L'un de ces lieux de rendez-vous, ancien ciné-club situé dans le quartier latin, s'est vu attribuer le nom de « Discothèque » par le réalisateur Roger Vadim. Ce nom aurait été inspiré par l'inauguration récente de la Cinémathèque et proviendrait d'une analogie entre l'ancienne et la nouvelle fonction du lieu. Quoi qu'il en soit, le modèle de la « Discothèque » s'est diffusé dans Paris, jusqu'à devenir un lieu où l'on pouvait écouter les nouvelles productions musicales. Chaque établissement a fini par avoir sa spécificité propre. On pouvait se rendre dans l'un pour danser le cha-cha-chá ou le merengue, et dans l'autre pour danser le rock'n'roll avant même qu'il ne soit à la mode. De lieux insolites et cachés, ces espaces sont petit à petit devenus des endroits où il fallait être pour être au courant des nouveautés. Ainsi, si aux prémices des night-clubs parisiens, les pistes de danse étaient foulées par des résistants et des intellectuels en cavale, à l'après-guerre, ces *dance floors* ont vu défiler une jeunesse insouciant et les célébrités de l'époque.

Mais comment sommes-nous passés de la « Discothèque » à la musique disco ? Si la cave parisienne a été le modèle d'un style de vie nocturne, c'est lors de son importation aux États-Unis qu'il va prendre une nouvelle forme. En 1965, dans le club Arthur basé à New York, le DJ Terry Noel a trouvé une solution aux inconvénients qu'impliquait l'enchaînement saccadé des morceaux. Les trois premières mesures d'un tube faisaient s'agglutiner les gens sur la piste, mais lorsque le morceau se terminait celle-ci se vidait brutalement. Grâce à deux platines, Terry Noel fut le premier à enchaîner des disques en continu, pour que la musique et la danse durent toute la nuit sans interruption — et même le jour, pour que la nuit ne s'achève. Cette invention est probablement à l'origine des nuits communautaires new-yorkaises de la fin des années 60. Improvisées dans des appartements ou dans des lieux vacants, ces nuits garantissaient la mixité, la protection de toutes les sexualités, raison pour laquelle les premières soirées disco étaient d'abord réservées aux initiés et à quelques invités. Ces clubs faits de mélanges de genres, de races et d'origines sociales diverses étaient des lieux de repli qui préservaient des plages de temps désolidarisées du rythme de la société. Des sortes de microcosmes nocturnes garantissant la nuit dans ce qu'elle a de plus humain, c'est-à-dire le sommeil...

De prime abord, s'il semble que le sommeil soit la dernière chose voulue dans un club de la fin des années 60, il est pourtant la zone de partage entre la nuit disco et la nuit primitive. À l'origine, le sommeil n'est possible pour l'Homme que s'il est garanti par des « veilleurs de nuit », dont la vigilance à l'égard de la violence prédatrice de la nature permet aux autres de fermer les yeux. De la même manière, la communauté disco de la première heure préservait l'abandon à soi-même et l'expression libre du corps. En ce sens, une nuit sans fin avec de la musique sans interruption et des drogues permettant de rester éveillé le plus longtemps possible n'avait rien à voir avec le jour, mais plutôt avec le sommeil garanti par les « veilleurs de nuit ». Qui a déjà dansé sur de la musique enchaînée par un bon DJ le sait, cela nous permet de danser les yeux fermés.

Mais comment sommes-nous arrivés à danser ensemble, tous seuls ? Comment sommes-nous devenus insomniaques avec tout le monde ? Au cours de l'été 1973, les clubs new-yorkais commençaient à faire parler sérieusement d'eux. On dit qu'environ 100 000 personnes s'y rendaient chaque week-end pour aller danser. Dans l'article intitulé « Paaaaarty! » publié par le magazine *Rolling Stone* la même année, le journaliste Vince Aletti évoque déjà la musique disco comme une forme de divertissement. *Offrez-leur une bonne décharge tétratomique et stimulez-les à coups de spots braqués sur des chemisiers de satin ; ajoutez-y une pointe de lubricité et n'en réservez l'accès qu'à quelques invités triés sur le volet : vous verrez la foule se masser à vos portes...*

Le dispositif des clubs du milieu de la fin des années 70 ressemblait encore aux premières caves parisiennes sous l'Occupation. Cependant, le physionomiste a pris en charge la sélection inhérente à la pratique communautaire de la nuit. Désormais, la nuit était régulée par un autre type de « veilleur », chargé de reproduire à l'entrée le parfum social des premières nuits disco. Il ne laissait entrer que les jeunes gens à la mode et à l'esthétique charmante, les figures aux mœurs sulfureuses, quelques prostituées en tous genres et d'autres personnes triées sur le volet. Ce parfum habilement composé avait pour but de produire la nuit la plus dionysiaque possible. Que l'on soit riche, révolutionnaire ou ancien résistant, le mode de sélection était le même : le look était le laisser-passer pour accéder à l'obscurité scintillante du stroboscope. Ainsi, à la fin des années 70, le modèle des caves

parisiennes sous l'Occupation et le club new-yorkais n'avaient plus qu'une ligne de partage commune : la libération du corps coûte que coûte. Quitte à imposer, dans le cas du club des années 80, un culte du look quelque peu fascinant.

On peut déjà voir dans cette sélection à l'entrée les prémices des réseaux sociaux des années 2000 et leurs fonctions d'accès, globales et restrictives. Au fur et à mesure, l'aspect communautaire du disco est devenu un mode de divertissement auquel il fallait avoir accès. On pourrait dire que la machine disco composée de cocktails de drogues, de boules à facettes, de stroboscopes et d'une double platine permettant d'enchaîner un flux de musique sans interruption a pris le pas sur la conception avant-gardiste du groupe qui garantissait de pouvoir fermer les yeux. Petit à petit, les gens se sont mis à danser sur un rythme 4/4 les yeux ouverts, se regardant produire des parades génériques. À ce titre, le club Mad Hatter à Tampa en Floride est l'un des premiers à offrir une expérience narcissique en utilisant un dispositif vidéo qui filmait l'action sur la piste et la retransmettait dans le club sous la forme d'une image de 5 mètres par 3. De cette manière, les danseurs pouvaient se regarder danser en direct dans ce qui pourrait s'apparenter à un clip vidéo. L'évolution *mainstream* des pratiques du disco a fini par ne garantir que l'abandon de l'individu aux yeux des autres. Un abandon fait d'allongements de gestes, de rotations, de défilements, d'une danse disco toujours exécutée sur une ligne chorégraphique préservant un espace individuel sur le *dance floor* ; un abandon comme une suite de *posts* qui défilent sur l'interface linéaire des réseaux sociaux.

Dans les années 60, les premières soirées disco avaient le caractère informe de la nuit. Elles accueillaient de manière indifférenciée la communauté et le plaisir individuel. Elles se jouaient dans l'obscurité, promettant la vision psychédélique et la cécité, la frivolité et la ruine. Dans les clubs disco des années 80, tout est devenu à la fois utopie et enfer, une indifférenciation entre le construit et l'informe, la libération des pulsions et le contrôle de leur conduction. L'avant-garde des premières nuits disco n'a donné à l'industrie musicale que ce qu'il y a encore de commun entre elles : des mouvements libérant le corps, des répartitions du visible et de l'invisible et le désir d'accéder à un réseau communautaire, ainsi qu'à soi-même. La culture disco a offert une forme d'autonomie et de subversion, à travers une danse individuelle qui doit libérer coûte que coûte l'individu d'une domination — quitte à en accepter une autre.

2. Curieusement, la place de la musique disco n'a jamais été discutée lorsqu'elle a bousculé la hiérarchie des modes de production et de distribution de la scène musicale des années 60-70, ni quand elle a rendu inutiles les chanteurs vedettes en les remplaçant par deux platines et une collection de disques prise en main par le DJ. La musique disco a été décriée lorsqu'elle a quitté les clubs gay pour glisser dans sa période *mainstream* en singeant les formes de production de la culture de masse. « Mort à cette disco de merde ! » a déclaré John Holmstrom dans le fanzine *Punk*. La musique disco n'a été critiquée que lorsqu'elle a abandonné les pratiques communautaires des premières années.

Mais comment les pratiques avant-gardistes du disco se sont-elles dissoutes dans une lecture générique de la musique disco ? Le début de cette musique est avant tout marqué par l'invention d'un contexte social et de techniques nées en son sein — samples, remix, allongement des morceaux, enchaînement d'un flux continu. Les sous-catégories de la musique disco qui ont émergé à partir des années 80 — house, ambient, electronica, hip-hop, swap, trip-hop, dub, crunk, hyphy, techno — tendent à faire penser que celle-ci aurait été la première occurrence historique d'une nouvelle ère technologique de la musique. Mais ce serait embrasser l'idée selon laquelle les évolutions peuvent être interprétées à travers le prisme des innovations, et qui consiste à dire que l'on a basculé, sur une assez courte période, dans une nouvelle ère de l'information et de la communication. Ce genre de périodisation repose sur des diagnostics antérieurs qui affirment qu'il y a eu un âge du bronze, un âge de l'imprimerie, un âge de la révolution industrielle, etc. Pourtant, s'il y a un fait historique à décrire autour de la genèse du disco, ce n'est pas son legs d'inventions technologiques, mais ses pratiques sensibles, communautaires et poétiques qui ont permis l'émergence d'autres nuits dionysiaques luttant contre le jour industriel. Si l'on regarde le mouvement disco à travers ce type de périodisation technologique, les inventions sociales et poétiques du disco et leurs mutations sont réduites à un folklore. Elles deviennent une suite de signes qui pourrait presque être un poème : peruques étranges, allongements des gestes, semelles compensées, cocktails de drogues et euphorie téléguidée de la nuit.

Cette suite de termes m'évoque le début des années 2000. J'étais alors étudiant et beaucoup des expositions que j'avais l'occasion de voir faisaient référence à l'esthétique relationnelle et à son discours. L'artiste y était présenté relié à une structure sociale et l'œuvre y était juste la maille d'un maillage plus ample. Ce qui n'est pas sans fondement. Les artistes ne peuvent travailler

que grâce à un contexte. Pourtant, la volonté de rendre visibles les relations que l'artiste entretient avec les autres ressemblait davantage au besoin des institutions muséales de construire un réseau de publics. D'autre part, les musées et les curateurs, comme les clubs disco des années 80 et les physionomistes, n'ont jamais été de véritables « veilleurs de nuit ». Au mieux, ils ont produit des nuits blanches, des nuits repoussant plus loin le moment du sommeil.

La nuit, entendue comme le sommeil individuel protégé par la communauté, n'est pas quelque chose que l'on peut rendre visible. Elle est issue d'une pratique qui s'oppose au cours des choses, originellement contre la violence de la nature et de nos prédateurs, aujourd'hui contre la violence de notre société. À ce titre, les historiens de la musique ont bien détaillé ce qui tient des avant-gardes disco, de son évolution *mainstream*, de ses mutations diverses, tantôt communautaires tantôt industrielles, passant des raves aventureuses des années 80 aux *boys bands* dansant comme des pantins sur de la danse quelques années plus tard. Ils ont recomposé un cadre de lecture afin de distinguer ce qui a émergé de la nuit et ce qui a fait partie de la glissade de la musique disco industrielle et événementielle. Mais à l'âge de l'interactivité, l'intuition avant-gardiste de l'esthétique relationnelle semble avoir été restreinte à la politique de médiation des musées. Il y a ici la même instrumentalisation de pratiques culturelles que dans le disco *mainstream* : le musée comme le club ressemblent alors à l'interface d'un réseau social permettant d'envoyer à d'autres des *posts* que l'on écrit pour soi-même.

L'idée d'esthétique relationnelle — comme le disco *mainstream* — a laissé de côté les véritables inventions sensibles et poétiques que produit l'interaction entre des individus. Au lieu de s'intéresser aux inventions poétiques (langages, formes, récits) des nouvelles cultures de l'interactivité, elle a fait de l'artiste une solution révélant la structure d'interaction ou le schéma de pratiques interactives. Pourtant, l'intuition était bonne ; l'abandon à lui-même de l'artiste n'est possible que si un tissu de relations le soutient. Cette idée est d'ailleurs primordiale pour penser la place de l'auteur. Pour qu'il y ait invention individuelle, il faut une communauté et cela redistribue le capital symbolique de l'invention au sein du réseau communautaire qui l'a rendu possible. L'esthétique relationnelle, en exposant ces interactions dans les musées, a poussé l'artiste à s'extirper de sa communauté pour la donner à voir, à la manière d'une interface. Et cela induit un mode de représentation reléguant au second plan ce qu'il y a de plus précieux, c'est-à-dire les transformations sensibles sur les plans poétiques et culturels.

Les jeux de mots et les tournures poétiques sont un geste de défense et l'expression du désir de gagner en autonomie sur la langue. Elles sont une manière de redéfinir, dans une économie restreinte mais symbolique, les bases de nouvelles discussions et de nouveaux récits. C'est peut-être pour cela que la volonté de produire une lecture consensuelle, ou de conquérir un public le plus large possible, est l'une des plus grosses machines à refouler les inventions poétiques. Mais ce n'est pas si grave, car lorsque tombe la nuit, on se laisse aller à raconter des histoires, nos incompréhensions produisent des jeux de mots, on danse et l'indifférenciation entre les corps et les discours génère les prémices d'une poétique. Il y aura toujours quelque part une nuit qui nous permettra de nous laisser aller à nous-mêmes, au sommeil, enfin de laisser s'exprimer la matérialité d'un langage remâché par son échange avec d'autres. L'invention du nom « Discothèque » n'est-elle d'ailleurs pas issue d'un jeu de mots ?

3. Mais à quoi sert réellement le sommeil ? N'est-il pas simplement un moyen d'accéder au rêve ? La psychanalyse avance le contraire. Celle-ci considère le rêve comme « le gardien du sommeil ». Nos désirs et nos angoisses entravent l'endormissement. Or le rêve met en jeu nos désirs inassouvis et par là même, rend possible le sommeil. Si au premier abord, l'idée de rêve nous apparaît comme ce à quoi l'on accède dans l'état endormi, il est en fait ce qui garantit à l'individu de pouvoir s'abandonner au sommeil, sans interruption.

Les réseaux sociaux du web possèdent, eux aussi, une caractéristique du rêve. Ils mettent en jeu nos désirs d'être et nous permettent de reconfigurer notre image suivant les modalités de leur interface. Ils donnent accès à une redéfinition individuelle à travers une communauté de rêveurs en réseau. De la même façon que dans le club Mad Hatter, les danseurs pouvaient, le temps d'une nuit, devenir les égéries disco d'une vidéo en direct sur le *dance floor*. Mais contrairement au rêve naturel, la pratique des réseaux sociaux nous demande d'avoir les yeux ouverts. Ils permettent l'abandon à soi-même mais produisent une veille humaine continue. En ce sens, les réseaux sociaux, à travers leur frénésie trans-individuelle, revêtent les traits d'un cauchemar ou d'un scénario obscur de science-fiction décrivant une société où l'on ne pourrait plus s'endormir. Mais là encore, la psychanalyse propose de retourner le problème. Pour elle, le cauchemar est aussi une fonction du rêve. Quand l'angoisse ne peut plus être régulée par le rêve, en bon gardien celui-ci fait son devoir et

réveille son auteur. Alors, peu importe que les réseaux sociaux soient une forme de rêve-zombie ou un cauchemar nous tenant constamment éveillés, dans les deux cas, ils ne nous permettent pas de fermer les yeux.

Peut-être que la perversité des réseaux sociaux ne vient pas du fait qu'ils s'approprient les fonctions humaines du rêve et du cauchemar, mais de l'extrême définition visuelle que leurs interfaces proposent. Mais sommes-nous obligés de nous modéliser à travers de telles interfaces ? N'est-il pas possible de nous définir aux yeux des autres suivant une résolution informelle, similaire à celle du rêve naturel et des premières nuits disco ? En considérant la frénésie de l'activité connectée, une régulation de notre mode d'apparition passerait peut-être par une remise en jeu de sa temporalité. Il ne s'agirait pas de disparaître de l'interface, mais d'y apparaître autrement : suivant un rythme pour soi-même.

Selon cette idée, l'apparition devient un exercice poétique où l'attention portée au visible se confronte à la pratique d'une liberté — celle de se représenter selon ses propres termes. Je parle de travailler l'apparition comme un flâneur aime à se laisser surprendre, d'être pris par la frénésie et en même temps, de souhaiter la ruine de celle-ci. C'est pouvoir fermer les yeux pour les ouvrir, c'est l'intervalle des flashes du stroboscope qui ne serait plus agité par un programme, mais par une attitude poétique. D'ailleurs, l'intervalle est ce sur quoi repose la nuit humaine primitive, un intervalle autrefois incarné par le cycle naturel du jour et de la nuit. Il ne s'agit donc pas de s'extraire du jour industriel, ni de disparaître dans la nuit communautaire. Il s'agit d'apparaître et de disparaître par petites touches poétiques. Là où le look des danseurs disco leur permettait d'accéder au *night-club*, et par là à une temporalité différente de celle du jour, le langage plat et visuel de l'interface, divisible et réagençable, peut être utilisé pour composer un look poétique redéfinissant le rythme de nos apparitions. Un look pour nous représenter et nous protéger, pour être vus et disparaître, un look comme un poème fait de mots déjà entendus. Un look dans un langage que l'on code dans une régression temporelle, c'est-à-dire dans un langage haché par l'intervalle de son apparition et de sa disparition. Il s'agit de produire un look comme on dirait un poème, un poème que l'on peut partager avec ceux qui veulent prendre le temps de le comprendre, quitte à ce que son hermétisme joue le rôle du physionomiste d'un club disco, c'est-à-dire d'un filtre qui en réduirait l'accès.

En somme, produire un look se jouant du visible — d'apparition et de disparition — est une attitude poétique régulant le rythme industriel de notre société. En suivant cette idée, on pourrait dire que le poème d'aujourd'hui est de toute manière amené à disparaître. Et si sa profondeur hachée semble sans intérêt, et si sa surface stylistique, dans son impermanence, semble être le jeu d'une frénésie actuelle, alors la pratique de la poésie, même dans l'effleurement, le plagiat, et dans toutes les instrumentalisation possibles de la langue, amène celui qui la produit, ou qui fait l'effort de la comprendre, à se poser la question de son autonomie. La poésie d'aujourd'hui n'a pas pour fonction le recueil, ni une stylistique précise, mais simplement l'alternance permettant de choisir sa propre temporalité, c'est-à-dire son propre rythme. La poésie est une danse sur un rythme en nombre de temps infini ou presque, garantissant à nouveau de pouvoir danser les yeux fermés.

Pierre Paulin, 2017

DAWN AT NIGHT

1. How could you not be drawn by the night, by the things that hide within, escaping daylight? Nighttime, the dark companion of revolt, shelters a Dionysian candor and allows everyone to lose themselves in darkness. It is a precious gift that belongs to no one. It is without territory nor frontier—a temporal space wherein individual choices merge into a larger body, into a nocturnal community performing a formless dance that blurs genders, races and classes. The community of the night is a vigilante. It grants everyone an interval of time unshackled from sight feeding on the light of day. Doesn't this soothing description evoke another era? Haven't we lost the night since 1969, ever since the American flag was raised on the Moon? Hasn't the night grown to become the reverse of the industrial face of the day? And when exactly did night and day blur into one another?

The history of disco music embodies the intrusion of the industrial daytime into the night. It began under the German occupation of France, when several Parisian institutions such as the Moulin Rouge remained open to serve Nazi officers, while a handful of *résistants* and intellectuals clumped into cellars to find shelter. People gathered there to drink while listening to African American jazz records, which were prohibited at the

time. They say you could order a record like you would a drink. Many underground establishments managed to scrape together a sound system, records, and liquor to dispel the anguish of oppression by listening to music into the early hours of the morning. After the liberation of Paris, the fervor of this nocturnal practice lingered until the 1960s. One of these venues, a former film club nestled in the Latin Quarter, would come to be baptized “Discothèque” by film director Roger Vadim. The name supposedly derived from an analogy between the previous function of the place and the newly inaugurated Cinémathèque. The model of the “Discothèque” spread throughout Paris until those clubs became public places where people could listen to new music. Each had its own specificity. You could dance cha-cha-chá or merengue in one place and rock’n’roll in another before this music even came into fashion. From unusual and hidden places, these spaces gradually evolved into venues where you had to go to if you wanted to keep pace with the latest styles. The underground dance floors that formerly welcomed members of the Resistance and intellectuals on the run were now a parade ground for a carefree youth and post-war celebrities.

But how did we move from the “Discothèque” to disco music? When imported to the United States, the Parisian nightclub model and its nocturnal lifestyle took on a new form. In 1965, while performing at the Arthur club in New York, DJ Terry Noel found a solution to the inconvenience of having to switch abruptly from one song to the next. The first three measures of a hit did attract people toward the dance floor, but they would brutally empty it at the end of the song. By using two turntables, Noel inaugurated the seamless sequencing of records that would keep music playing and people dancing throughout the night—and even into the day, so that the night never end. This innovation probably ushered the communal nights in late-1960s New York. Improvised in apartments or vacant spaces, they guaranteed diversity and protection for all sexualities, which is why the early disco nights were initially restricted to insiders and the odd guest. These nightclubs, sampling various genders, races, and social origins, were places of retreat that preserved vital timeslots disconnected from the rhythm of society. They were nocturnal microcosms vouching for the most human facet of the night, namely sleep . . .

At first glance, sleep seems to have been the least wanted thing in a club at the end of the 1960s; yet this is precisely where lays the boundary between the disco night and the primitive night. Ever since the dawn of time, sleep has only been accessible to mankind when secured by “night watchmen,” whose vigilance against the predatory violence of nature allowed others to close their eyes. The early disco community similarly protected self-abandonment and a free expression of the body. In this sense, an endless night offering uninterrupted music and drugs that allowed people to stay awake as long as they could had nothing to do with daytime, but rather with sleep, secured by night watchmen. Anyone who has ever danced to music mixed by a good DJ knows that you dance to it with your eyes closed.

But how did we end up dancing alone, together? How did we become insomniacs alongside everyone else? In the summer of 1973, clubs became the talk of the town in New York. Nearly 100,000 people were reported to go dancing there every weekend. In an article entitled “Paaaaarty!” published in an issue of the *Rolling Stone* magazine that same year, journalist Vince Aletti already mentioned disco as a form of entertainment. *Give them a good tetratomic discharge and stimulate them with spotlights directed at satin blouses; add a tinge of lubricity and restrain access to a few carefully selected guests. You will see them crowding at your doorstep . . .*

The apparatus of the mid-1970s nightclubs still resembled that of the early cellars in occupied Paris. However, the bouncer had taken over the selection inherent to the communal practice of the night. Nights were now regulated by another type of watchman. The bouncer was in charge of recreating the social perfume of the first disco nights. He would only let in young people with alluring looks, figures with incendiary morals, a few prostitutes of all kinds and other carefully selected individuals. This cleverly arranged fragrance was designed to produce the most Dionysian nights. Whether you were a rich heir or a revolutionary, the selection criteria were the same: your look was the key to enter the flickering strobe-lit darkness. By the end of the 1970s, the model of the Parisian cellars and the New York clubs shared only one common feature, namely liberation from the body at any cost, to the risk of imposing a slightly fascistic cult of appearance as far as the 1980s club scene is concerned.

This selection process at the door was announcing the social networks of the 2000s, in both their global and restrictive access functions. As time went by, the communitarian aspect of disco became a form of entertainment to which one had to have access. One could say that the disco machine, made up of drug cocktails, disco balls, strobes and a mixing deck ensuring a seamless

flow of music, took precedence over the avant-garde conception of the group which enabled one to close one’s eyes. Little by little, people began to dance to a 4/4 beat with their eyes open, watching themselves produce generic parades. The Mad Hatter in Tampa, Florida, was one of the first clubs to offer a narcissistic experience by using a video system recording the action on the dance floor and projecting it onto the wall as a 16x10-foot image. Dancers could watch themselves move as if they were starring in a music video. The mainstream evolution of disco practices eventually restricted them only to ensure self-abandonment under the eyes of others. An abandonment composed of elongated gestures, rotations, and parades; a dance invariably performed on a choreographic line securing an individual space on the dance floor. An abandonment like a sequence of posts scrolling on the linear interface of social networks.

The early disco parties of the 1960s had the shapeless nature of the night. They indistinctly accommodated a sense of community and individual pleasure. They took place in the dark, promising both psychedelic vision and blindness, frivolity, and ruin. At the disco nights of the 1980s, everything became both a utopia and an inferno; a blurring, if you will, between construction and shapelessness, releasing impulses and channeling them. The avant-garde of the first disco nights relinquished to the music industry the only thing they still have in common today: movements freeing the body, partitions of the visible and the invisible, and the desire to access both a community network and one’s self. Disco culture offered a form of autonomy and subversion by way of an individuated dance aimed at liberating the individual from domination at all costs—even if it meant falling prey to another one.

2. Curiously enough, disco music was not discussed when it upset the existing hierarchy of production and distribution modes that informed the music scene of the 1960s and the 70s, nor when it rendered star singers useless by replacing them with two turntables and a collection of records handled by a DJ. Disco was criticized when it exited the gay clubs to enter its mainstream stage by emulating forms of cultural mass production. “Death to Disco Shit!” declared John Holmstrom in the zine *Punk*. In other words, disco music only came under criticism when it forsook the communal practices of the early years.

But how did the avant-garde practices of disco dissolve into a generic reading of disco music? The early stages of the genre were mainly marked by the invention of a social context and techniques within this context: sampling, remixing, stretching of songs, and sequencing of a continuous stream. The subcategories that emerged from the 1980s onward—house music, ambient, electronica, hip-hop, swap, trip-hop, dub, crunk, hiphop, techno—suggest that disco may have been the first historical manifestation of a new technological age of music. But this would induce to embrace the idea that one can interpret historical developments through the prism of innovations and state that we switched to a new era of information and communication within a relatively short period of time. This type of periodization is based on previous diagnoses, which claim that there has been a Bronze Age, an age of the printing press, an age of industrial revolution, etc. Yet, if there remains a historical fact to be described concerning the genesis of disco, it is not its social and technological inventive legacy, but its sensible, communal, and poetic innovations, which allowed the emergence of other Dionysian nights fighting against the industrial daytime. If we read the disco movement through this type of technological periodization, its social and poetic innovations, as well as their mutations, are relegated to a mere folklore. They become a series of signs, that could almost be a poem: strange wigs, stretched-out gestures, platform shoes, drug cocktails, and a remote-controlled nocturnal euphoria.

This series of terms reminds me of the early 2000s. I was a student then, and many of the exhibitions I had the opportunity to see were centered around relational aesthetics and its discourse. The artist was presented as connected to a social structure and the work was a mere cog in the wheel. There was some truth to this. Artists can only work within a given context. But the desire to make visible the reciprocal relationships between artists and others seemed to rather fulfill the need of the museum institutions to build a network of publics. Museums and art venues, like the nightclubs of the 1980s and the bouncers at their doors, were never genuine night watchmen. At best, they produced sleepless nights, bright nights further delaying the onset of sleep.

The night, understood as the individual’s sleep protected by the community, is not something that can be made visible. It emerged from a practice that stands against the course of things; originally against the violence of nature, of our predators, and nowadays against the violence of our society. As such, music historians managed to distinguish which aspects of disco pertain to the avant-garde and which to its mainstream evolution, to its various communitarian or industrial mutations that extend from the adventurous raves of the 1980s to boy bands moving

like puppets on Dance music a few years later. They remodeled an interpretive frame in order to highlight which parts emerged from the night and which directly precipitated the industrial and event-driven configuration of disco music. Nevertheless, in the age of interactivity, the pioneering intuition of relational aesthetics seems to have been restricted to the politics of mediation of museums. Here one witnesses the same instrumentalization of cultural practices as in mainstream disco: the museum and the club similarly resemble the interface of a social network allowing us to send others posts written for ourselves.

Mainstream disco—like relational aesthetics—disregarded the genuine, sensible and poetic innovations produced by the interaction between individuals. Instead of examining poetic inventions (languages, forms, narratives) of novel interactive cultures, it transformed the artist into a solution revealing the structure of the interaction or the scheme of the interactive practices. Yet the intuition proved to be correct: artists can only achieve self-abandonment if they are supported by a fabric of relationships. This idea is of key importance when considering the place of the author. Individual invention requires a community, which in turn redistributes the symbolic capital of the invention within the community network that made it possible. By exposing those interactions within museums, relational aesthetics forced artists to wring themselves out of their community in order to make them visible as an interface. This generated a mode of representation that devalues what is most precious, namely the tangible transformations which occur on the poetic and cultural levels.

Wordplay and poetic expressions are a defensive gesture and an expression of the desire to emancipate oneself from language, at least partially. They are a means of redefining—within a limited but symbolic economy—the foundations of new discussions and new narratives. This may be why the will to produce a consensual reading, or to conquer the largest audience possible, is one of the strongest mechanisms ever produced for repressing poetic inventions. But this is not so damaging since, come nightfall, we let ourselves go and start telling stories, our misunderstandings produce wordplays, we dance, and the blurring between bodies and discourses generates the first syllables of a poetic language. There will always be a night somewhere that will allow us to surrender to ourselves, to surrender to sleep, and to let the materiality of a rehashed language express itself in its exchange with others. After all, is not the invention of the very name “Discothèque” derived from a play on words?

3. But what is the actual function of sleep? Is it not simply a means for accessing dreams? Psychoanalysis argues the contrary: it considers dreams to be night watchmen. Our desires and anxieties hinder sleep, whereas dreams engage our unfulfilled desires, thereby making sleep possible. If, at first glance, dreaming appears to be that which we access in the state of sleep, it is rather that which allows the individual to surrender to sleep without interruption.

Social networking websites, too, possess one of the characteristics of dreams. They engage our desires to be and allow us to reconfigure our image in accordance with the modalities of their interfaces. They grant us access to an individual redefinition by way of a networking community of dreamers. In the same way, the dancers of The Mad Hatter club could become disco icons for a night in a live video screened on the dance floor. Contrary to natural dreams, however, the use of social networks demands that we keep our eyes open. It ensures self-abandonment but produces a continuous human vigil. In this sense, their trans-individual frenzy bestows on social networks the characteristics of a nightmare, of an obscure science-fiction scenario depicting a society within which one

can no longer fall asleep. Once again though, psychoanalysis offers to turn the problem around by stating that nightmares are likewise a function of dreams. When anxiety can no longer be regulated by dreams, the latter, as proper watchmen, accomplish their duty and awaken its author. It hardly matters whether social networks are some sort of a zombie-dream or a nightmare that keeps us awake—in both cases, they prevent us from closing our eyes.

The perversity of social networks does not stem from their appropriation of the human functions of dreams, but from the extreme visual definition offered by their interfaces. This dream or nightmare is excessively and schematically defined, like the exhibition orchestrated by relational aesthetics. But do we necessarily have to model ourselves on such interfaces? Couldn't we define ourselves in the eyes of others by resorting to a formless resolution similar to that of the natural dreams and of the early disco nights? Considering the frenzy of connected activity, regulating our mode of appearance may require that we reengage its durations. It would not be a matter of disappearing from the interface then, but of appearing differently—by adopting another rhythm for oneself.

Appearance consequently becomes a poetic exercise where the attention paid to the visible is confronted with the practice of freedom—the freedom of representing oneself in accordance with one's own terms. It is about working our appearances in the manner of a loiterer, allowing for joyous surprises. It is being seized by the frenzy while wishing for its ruin at the same time. It is closing one's eyes to be able to open them. It is the interval of the strobe flashes no longer being driven by a program, but by a poetic attitude. As it so happens, the primitive human night rests on the interval—an interval formerly embodied by the natural cycle of day and night. It does not amount to withdrawing oneself from the industrial daylight nor disappearing into the communal night. It is about appearing and disappearing in subtle poetic touches. While the look of the disco dancers gave them access to the nightclub, and hence to a different temporality than that of the day, the flat visual language of the interface, which can be subdivided and rearranged, may be used to compose a poetic look which redefines the rhythm of our appearances. A look meant to represent and protect ourselves, to be seen and to disappear; a look shaped like a poem, made of words already heard. A look coded in the language of a temporal regression, that is a language minced up by the intervals of its own appearance and disappearance. It is about producing a look as one reads a poem out loud, a poem that can be shared with those who are willing to take the time to understand it, even if its hermeticism plays the part of the bouncer keeping vigil at the door of the disco club, acting as a filter which restricts access.

All in all, to produce a look playing with the visible—a look of appearance and disappearance—is a poetic attitude which regulates the industrial rhythm of our society. According to this idea, one could claim that today's poem is bound to disappear. While its shredded depth may seem irrelevant and its stylistic surface, in its impermanence, appears to have fallen prey to a contemporary frenzy, the practice of poetry—even by means of light touches, plagiarism, and all the possible manipulations of language—leads the authors, or those making an effort to understand it, to question its autonomy. The function of today's poetry is neither to constitute a collection nor to elaborate precise stylistics but rather to produce the alternation allowing one to choose one's own temporality, one's own rhythm. Poetry is a dance performed on a rhythm made of an almost infinite number of beats, enabling us to close our eyes again.

Pierre Paulin, 2017

LA ROBE NUMÉRO 4 S'OUVRE SUR UN TEXTE DE CLARA INTITULÉ « SO-AND-SO ». CE TEXTE A ÉTÉ PUBLIÉ UNE PREMIÈRE FOIS AVEC UN TEXTE DE CAMILLE ET UN POÈME DE TAN DANS UNE VERSION BÊTA DE « LA ROBE ». L'IDÉE DE LE REPUBLIER FAIT SUITE À LA LECTURE À VOIX HAUTE D'ALICE, D'UN PASSAGE DU LIVRE « ZIZANIES » DE CLARA. LES TROIS TEXTES QUI SUIVENT ONT LEURS TITRES CITÉS PAR CLARA DANS LE SIEN. LA RELECTURE DE LA ROBE NUMÉRO 4 A ÉTÉ RÉALISÉE PAR CLÉMENTINE, ALICE, PIERRE ET LAURINE — LA NUIT. CE NUMÉRO A PU ÊTRE PUBLIÉE GRÂCE À CLARA, ALICE, CLÉMENTINE, XAVIER ET LAURINE. *LA ROBE* NO. 4 OPENS WITH A TEXT BY CLARA ENTITLED "SO-AND-SO." IT WAS PUBLISHED FOR THE FIRST TIME WITH A TEXT BY CAMILLE AND A POEM BY TAN IN A BETA VERSION OF "LA ROBE." THE IDEA OF REPUBLISHING IT CAME WHEN ALICE READ OUT LOUD A PASSAGE FROM CLARA'S BOOK *ZIZANIES*. THE THREE TEXTS THAT FOLLOW IT ARE QUOTED BY CLARA IN HERS. *LA ROBE* NO. 4 WAS MADE BY CLÉMENTINE, ALICE, PIERRE AND LAURINE—DURING THE NIGHT—AND WAS PUBLISHED THANKS TO CLARA, ALICE, CLÉMENTINE, XAVIER AND LAURINE.