



8. Sur quelques symptômes relatifs à certaines formes de rendez-vous

Charlotte Serrus, Noël Ravaud

Cela pourrait commencer ainsi : « Bienvenue dans le désert du réel ».

1. Désert

Cela pourrait commencer ainsi : « Bienvenue dans le désert du réel ». C'est par ces mots que Morpheus accueille Neo dans l'envers du décor, au moment où les deux héros de *Matrix* sautent de la réalité visible vers la Matrice historique de cette réalité que le film nous présente comme originale. Cela pourrait se poursuivre non pas par des considérations pseudo-humanistes sur les conséquences de la régulation des vies par la Matrice, mais par une interrogation plus proche des corps singuliers : comment peut-il y avoir un désert du réel commun à Morpheus et à Neo qui réunirait leurs deux déserts individuels ? Car si la Matrice qui programme les temps virtuels de toutes vies dans la réalité visible est le désert du réel général, il y a en elle autant de déserts imaginables que de rencontres possibles, et cela non seulement entre chaque paire d'individus recensée, mais à chaque nouvelle réunion d'une même paire. Une autre question en découle : comment le désert du réel de l'un peut-il à un moment quelconque se retrouver au rendez-vous de celui de l'autre, c'est-à-dire à l'heure ? Il faudrait ensuite se demander comment la réussite très hypothétique d'un tel rendez-vous pourra faire l'économie d'un léger gommage des temps singuliers de chacun. La communication n'implique-t-elle pas de fait un certain nombre d'effacements collatéraux, de mises en réserves de soi ? Les gommages individuels, qui sont l'énergie sauvage des médias les plus intenses, se doivent d'être non agressifs comme des caresses, n'est-ce pas ? Que serait d'ailleurs un média sans corps absent ? Réponse : une machine à laver grippée. La gomme ne disparaît pas, elle change de forme en emportant les images, les paroles, les affects... - Roman Opalka nous aidera plus loin à comprendre plus finement les processus et les dosages subtils qui font d'un média votre ami malgré les vexations personnelles que réclame son efficacité - processus retors qui conduit à penser qu'il y aurait un rapport entre le temps et le réel.

Si le gommage - et non le collage - est le carburant véritable des médias, il entonne simultanément un « remontage des attractions » [1]. Ainsi quand Superman, dans *Superman 3*, va redresser la Tour de Pise, fait-il autre chose que d'annuler la possibilité d'un espace-temps de rencontre potentiellement disponible à tous, puisque remarquable ? Les lieux touristiques ne sont-ils pas la matérialisation la plus spectaculaire de la communauté des rencontres possibles - au point où l'on peut se demander si hors du temps spectaculaire, le réel y survit ? Le spectacle de l'événement s'avère alors être l'espace virtuel dont le réel a besoin pour devenir temps-réel. Il se trouve que la question la plus pavlovienne liée à l'usage du téléphone mobile, message le plus couramment cité quant à l'usage de cette interface, prend la forme d'un : « Tu es où ? ». Un cerveau paranoïde de basse intensité vous dira que la réponse la plus simple à cette interpellation devrait être : « Je suis en même temps que toi ». Mais en êtes-vous sûr quand Superman cherche à annuler l'image en redressant la Tour de Pise ? Contrairement aux apparences qui voudraient que Superman soit soudain devenu un esthéticien puriste de la forme géométrique idéale, il apparaît plutôt que ce geste de super héros efface les aspérités temporelles susceptibles de servir de signe commun pour des rencontres. Ce faisant, il corrige le spectacle et annule son pouvoir d'attraction : Pise n'a rien d'exceptionnel, pourquoi s'y déplacer ? Au début de *Matrix*, la vie de Neo est d'un ennui verdâtre qui rend insensible le travail du temps-réel propre à gommer la réalité, pour n'offrir aucune prise à l'apparition d'événements accidentels pouvant conduire à la prise de conscience d'un autre temps, celui de la production de la réalité de Neo. C'est pour cela que le film détaille ensuite toute une série

8. Sur quelques symptômes relatifs à certaines formes de rendez-vous

de tests et d'épreuves auxquels Morpheus et les autres entendent soumettre Neo : parce qu'il faut savoir si sa sensibilité est similaire à celle des autres - en un mot, savoir si le désert du réel des uns et des autres est de la même gamme de désert.

2. Jeune Fille Orrible 1

Débarqué à la onzième heure d'*Infamie Lyrique*, la performance que la Jeune Fille Orrible donna au Centre d'art *Le 3 bis F* le 28 mars 2012, que voit-on ? Des objets en désordre répandus sur le sol, que le spectateur est obligé d'enjamber pour trouver une place parmi eux. Qu'entend-on ? Des raclements, des claquements, des frottis, des crissements mais pas un mot : c'est un spectacle sans parole, un concert sans cordes vocales. Que s'y passe-t-il ? L'un gratte les murs à l'aide d'une longue tige, l'autre racle le sol avec la tranche d'une bassine en plastique, la troisième avale un bol de soupe, affalée dans le fauteuil qu'elle fait grincer des pieds d'un coup de reins. Les trois performeurs sont concentrés chacun sur ses gestes, sur l'objet incidemment manipulé, et le bâti de la salle est lui-même devenu un instrument de musique ou une chose à éprouver. De même que n'importe quel objet peut devenir un ustensile, un outil ou un instrument, n'importe quel geste peut entonner, sans but définissable, un mouvement décidé ou un jeu rythmé et concerté - ainsi les acteurs passeront-ils sans intermède de l'activité la plus informelle à l'action décidée ou au concert en trio. De temps en temps aussi, ils sortent de la pièce pour un temps indéterminé puis reviennent avec de nouveaux objets ou avec une assiette ou un sandwich [2]. À l'instar du titre d'un essai de Pierre Férida se demandant où commence le corps, il est concevable, pour qui a assisté à la représentation, de se demander quel est l'espace-temps véritable du spectacle. Où et quand s'arrête le monde ?

Etant donné que beaucoup n'ont assisté qu'à une partie de cette performance qui s'est déroulée de sept heures à minuit, il est tout aussi sensé de se demander comment et jusqu'où l'emploi du temps - ou du moins, certaines parties des autres activités des spectateurs ce jour-là - hors du spectacle, était implicitement intégré au processus de la performance elle-même. Les moments où l'un ou l'autre des trois performeurs, soudain distrait, passait d'une gestuelle déterminée à une espèce de flânerie sans but, introduisaient dans le déroulement de la "partition sur scène" des blocs de temps et de gestes qui étaient comme des hors champs aux moments précédents et suivants. En outre, la manière dont ces objets - tuyau en plastique gondolé, planche de bois, fil de fer et bidon, jantes automobile, cartons, fragments de polystyrène... - furent traités, tour à tour cajolés et battus, manifeste des qualités qui affinent et démultiplient les temporalités principales et les font passer dans des registres de sensibilité plus intime : caresser le mur du bout du flanc d'un tube courbe, faire basculer une planchette depuis une base constituée de billes, traîner une barrière métallique avec un sac pris au bout d'un fil en équilibre dans un entonnoir, pousser quelque objet dur à l'aide d'un autre plus tendre ou flexible et inversement... Le temps semble en miettes et de temps en temps, des agglomérats se forment qui se délitent ou laissent filer des stases tendues de micro-variations. Personne, y compris les performeurs, ne peut prévoir en quoi consistera la séquence à suivre, le prochain rendez-vous. Opalka, quant à lui, ne voulait avoir à s'inquiéter ni de ce qu'il ferait le lendemain, ni d'être à la merci de l'imprévu, et encore moins de devoir créer de l'inédit.

8. Sur quelques symptômes relatifs à certaines formes de rendez-vous



Jeune Fille Orrible, Infamie Lyrique, Centre d'art 3 bis F, 28 mars 2012.

3. Horloges interne, externe

A présent, retrouvons-nous à la dernière biennale de Venise. Il y a de larges canapés bien mous dans la pénombre qui font face à une projection vidéo. Le rythme des images nous entraîne et pour cause, *The clock* de Christian Marclay pousse le schisme temporel à l'une de ses extrémités : en présence d'un *medley* cinématographique dont le montage correspond au temps-réel à la seconde près, le spectateur se laisse volontiers absorber par les embryons de narration qui se déploient depuis l'agencement de séquences disparates - mais toujours un cliquetis, une sonnette, un gong viennent le rappeler à la course objective du temps, celle qui se poursuit indifféremment en lui pendant le visionnage. À rebours du ralentissement moteur opéré par le *24 hour Psycho* de Douglas Gordon, ces allers-retours [3] prolongés sur un cycle de vingt-quatre heures ont plutôt pour effet de renvoyer chacun à un sentiment d'urgence qui lui est propre, situé en marge de la fiction. Tout fonctionne comme si, se sentant vieillir à mesure du défilement des images, le regardeur se trouvait mis dans la position semi confortable d'être renvoyé à ce qu'il a à faire, lui - d'ailleurs, qu'a-t-il (d'autre) à faire ? Non seulement il n'est plus question pour lui de plonger son attention entière dans le divertissement qu'est la diégèse filmique, qui recommence ici à tout instant, mais des piqûres de rappel temporel viennent régulièrement faire peser le choix qui incombe au spectateur de continuer de regarder ce qu'il regarde à l'instant même. L'impossible coïncidence du réel (l'espace-temps présent en lieu et place du visionnage, les bruits parasites alentours, la mollesse languide des canapés) et du différé (la narration filmique telle qu'elle se déploie par vagues collées les unes aux autres, la perpétuelle reconduction de l'attente et les dilatations d'intrigues plurielles, mais aussi bien le jeu de reconnaissance qui s'instaure à travers le repérage de séquences connues de tous, *The Clock* étant une véritable banque de données cinématographiques) se joue en continu, et n'est jamais qu'alternance. Lorsque diégèse et durée se superposent ainsi en tension, la rythmique infernale du chronomètre s'allie au liant sonore qui déborde souvent les plans, des glissements de récits dans les suivants à leur ponctuation par récurrences - tout ceci finit par produire une sorte de scansion dissoute, constamment réajustée vis-à-vis d'elle-même, comme si le film courait après son propre déploiement dans l'espace-temps. Quant à nous spectateurs, nous nous écouons avec lui. Si l'ampleur de la fortune critique de *The Clock* tient en partie au labeur archivistique qu'a nécessité son élaboration, à la juste musicalité de son montage, à l'aspect ludique de la redécouverte des

8. Sur quelques symptômes relatifs à certaines formes de rendez-vous

séquences empruntées, il y a fort à parier que la forme spécifique de rendez-vous proposée ici par Marclay y soit aussi pour quelque chose. En quelque sorte, le spectateur y est sommé de constamment réajuster sa propre horloge interne à l'externe, d'y renégocier librement l'équilibre entre introjection et extraction, temporalité réelle et fictionnelle, mises à jour et projections, durée et désir. C'est en cela aussi que cette rencontre apparaît doublement forcée, voire violente : le spectateur se met à l'heure de la fiction qui se met elle-même à l'heure réelle, sans repli possible - le cinéma n'est pas un médium du temps-réel, lui. Par ce biais, l'évasion par l'histoire s'y trouve constamment remise en cause, retardée.

>>>

4. Anticipation

Avec l'expression "suivre en temps-réel" - un match, les cours de la bourse, les images d'un missile de croisière [4], les déplacements de ses enfants... - le temps-réel trouve son acception la plus usitée aujourd'hui et aussi toute sa puissance dialectique, si l'on veut bien rapprocher cette formule de celle, célèbre, de Jacques Lacan à propos de l'amour : « c'est vouloir donner quelque chose qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas ». La rencontre de deux ou plusieurs non-propriétaires et non-volontés peut tout aussi bien produire un espace-temps temporaire susceptible de s'imprimer à la surface de la conscience "en temps-réel". Etrangement, ce temps-réel que l'on jurerait être avant tout une dimension individuelle tant elle est liée au travail de la conscience, qui comme chacun sait est ce qui existe en plus du corps et de l'esprit comme le produit de leur rencontre, est devenu un slogan publicitaire qui promet des coïncidences collectives simultanées. Ce temps-réel technologique, l'immédiat médiatisé, est d'autant plus réel que les distances spatiales entre émission et réception sont grandes ou du moins inimaginables. Et en effet, que serait leur vie si deux êtres se suivaient en temps-réel tout en se côtoyant intimement ? Peut-on imaginer se comporter avec quelqu'un d'autre comme on le ferait avec un téléphone ou à travers des mails, avec Skype ? Le temps-réel est bien sûr incompréhensible si les événements ne sont pas médiatisés : c'est un temps né avec les outils de télécommunication instantanée. Les seuls temps d'avant les télécommunications s'approchant un tant soit peu du temps-réel sont ceux des conteurs et des tables tournantes - Roméo n'aurait sans doute jamais pensé suivre Juliette en temps-réel, quand par contre la paranoïa kafkaïenne est indéniablement la contemporaine du téléphone et de la radio. S'il y a un temps-réel, on peut supposer l'existence d'un temps irréel qui serait le fruit des médias de télécommunication en instantané, et prendrait la forme du *Château* mental de Kafka, ou encore celle d'un enfant avec un cartable, d'un adolescent sur un skate. Car une autre application à succès des téléphones mobiles actuels est la géolocalisation en temps-réel des enfants par leurs parents ou leurs écoles. Ce qui importe ici, c'est à nouveau le hiatus entre temps et espace : l'espace est le spectre du téléphone ; ressenti comme déficient, voire pathologique, il trouverait un remède dans une dose de temps-réel. De même, l'ailleurs ou la distance qui sépare les corps est une pathologie dans un monde où tout doit être constamment visible : les caméras de surveillance répondraient soi-disant à cette angoisse. Mais, se demandera-t-on, quelle est cette distance qui nécessiterait la béquille du temps-réel ? Le cas de la surveillance en temps-réel des enfants par leurs parents dit assez bien le désir de transparence et de contrôle et aussi de quoi est fait ce désir. Il est une réponse à un déficit spatial émotif, où l'émotif est indexé de façon obsessionnelle sur le seul visuel - et dans une moindre mesure, sur l'auditif. Car le but n'est pas de savoir, mais seulement de voir

8. Sur quelques symptômes relatifs à certaines formes de rendez-vous

(pour savoir, une bonne conversation parents-enfants est autrement plus efficace qu'un GPS, sans compter que le temps-réel n'empêche ni un enfant de briser un interdit, ni au cambrioleur de cambrioler, ni au *trader* de se tromper). Le temps-réel est tout simplement et essentiellement un temps d'anticipation qui permet aux pompiers d'arriver plus tôt et dans de meilleures conditions sur le lieu d'un accident. C'est pourquoi les plus grands promoteurs de la généralisation des outils du temps-réel - dans l'espace public ou privé - sont les assurances. Existe-t-il des assurances vie intégrant les cas de mort par overdose de temps-réel ? Si oui, gageons qu'ils seront l'une des causes de mort non couvertes par l'assurance.

5. Acteurs, policiers

Plusieurs temporalités se télescopent à travers *This variation* de Tino Sehgal. L'une de ces rencontres est particulièrement détonante puisqu'elle implique deux activités que l'on ne rapprocherait a priori pas : celle de l'acteur et celle de la police. Au cours de cette performance, reprise chaque jour pendant la durée de la Documenta XIII, l'un des acteurs devra stopper son action pour aller interdire au spectateur qui vient de sortir son téléphone portable de prendre la moindre photographie : Tino Sehgal interdit toute image de son œuvre [5], qui est principalement de l'ordre de la performance. Cette censure a bien une action sur le retentissement médiatique de l'œuvre et de l'artiste dans le milieu de l'art et plus largement certainement, mais elle agit aussi sur la nature et la forme de l'œuvre elle-même, quand l'un des membres se désolidarise au profit d'une activité autre puis reprend sa place dans le corps collectif du spectacle. Le corps de ballet formé par les acteurs-chanteurs devient un dispositif de surveillance à plusieurs têtes, balayant l'espace de manière à n'y laisser surgir aucun angle mort - l'interdiction de capturer des images de l'action en cours étant paradoxalement la garantie d'une expérience pleine et entière, si l'on veut bien se figurer que photographier, c'est s'absenter un temps de sa propre expérience.

6. Et pendant ce temps-là sur Internet...

Sampling 1

Avertissement :

En cliquant ci-dessous sur "J'accepte", et en sélectionnant cette liste, vous confirmez en être résident. Le Groupe ne prend aucune responsabilité quelle qu'elle soit concernant la distribution de l'information et les documents mis à la disposition des utilisateurs, personnes physiques ou morales qui auraient, de mauvaise foi, certifié être résidentes d'elles-mêmes alors que ce n'est pas le cas. En cliquant ci-dessous sur "J'accepte" et en accédant de ce fait aux informations et documents disponibles sur le site, vous acceptez les conditions générales d'utilisation qui figurent dans l'avis de non-responsabilité ci-joint. Compte-tenu de la législation en vigueur, les résidents en retard ne peuvent accéder au contenu de ces pages. Les documents et produits qui y sont décrits ne sont offerts ni destinés aux résidents retardataires, et leur accès est interdit à ces derniers.

Sampling 2

8. Sur quelques symptômes relatifs à certaines formes de rendez-vous

Née en 1946, RÉEL est une entreprise industrielle indépendante. Son histoire est intimement liée à celle du temps, dont elle a accompagné le développement et qui a forgé sa culture d'entreprise. Fidèle à son métier d'origine, le conditionnement individuel et public et le transport des données, le Groupe a poursuivi une stratégie de développement qui correspond à l'évolution du marché. Ainsi, il s'attache dans chaque secteur à proposer une gamme complète de services, depuis la conception jusqu'à la mise en service et à la maintenance. Le département Assurance propose les premiers systèmes d'organes en réalité augmentée.

Sampling 3

Planificateur de voyage en ligne : planifiez votre voyage de porte à porte avec des informations de voyage en temps réel. Les retards attendus et les trains supprimés sont traités dans votre demande. Nous proposons un itinéraire alternatif en cas de retards importants ou de correspondances non assurées. Pour plus de visibilité, vos opérations effectuées avec l'option Différé Plus seront récapitulées sur un relevé de comptes spécifique. Si vous séjournez à votre point de destination pendant plus de quelques jours, essayez de convaincre votre corps de rester éveillé et actif durant les heures de clarté et respectez le plus vite possible les rythmes de repas du nouveau fuseau horaire.

Sampling 4

Je pratique au moins une fois par semaine une activité personnelle qui me procure beaucoup de détente.

OUI NON

Sampling 5

Habiter son corps est problématique pour l'homme. L'atteinte cutanée du Vitiligo a ceci de particulier qu'elle est livrée au regard d'autrui sans que celui qui en souffre puisse s'y soustraire. Cette dermatose affichante, répandue mais peu connue, n'engendre pas de souffrance physique et crée paradoxalement un mal-être psychologique d'autant plus grand « qu'il n'y a pas lieu de se plaindre » [6].

Sampling 7

Service dédié aux professionnels

J'ai des démangeaisons la nuit, tellement c'est fort que je me réveille, mais cela ne m'empêche pas d'arrêter, au contraire, je continue cherchant dans des petits coins de l'anus, et avec l'ongle je sens des petits boutons vers l'intérieur, c'est quand je m'essuie que les démangeaisons commencent, ça me donne envie d'arracher la peau de l'anus, svp si quelqu'un a les mêmes problèmes que moi ?

- ↳ Un être réel.
- ↳ Ce que je vous dis est réel.
- ↳ Un paiement réel.

8. Sur quelques symptômes relatifs à certaines formes de rendez-vous

- ↳ Ce ne sont pas des chimères, ce sont des choses réelles.
- ↳ Je ne vois rien de réel dans les offres que vous me faites.
- ↳ On a peint dans ce roman un personnage très réel.
- ↳ L'aventure est réelle.

>>>

7. Jeune Fille Orrible 2

En somme, l'érotisme des actions de la Jeune Fille Orrible est d'autant plus flagrant qu'il y a constamment frottements entre surfaces. Par contre, qu'il soit aussi attentif et délicat pourrait passer inaperçu tant ces qualités sont bien rares au sein l'art médiatique contemporain. Pour atteindre un but si peu recommandable, chacun des trois acteurs va s'évertuer à batailler pied à pied avec son cerveau afin de mettre celui-ci sinon hors d'état de nuire, du moins en veilleuse. Les tendances au contrôle, aux calibrages de confort doivent être mises en sourdine : ne pas laisser son cerveau être plus intelligent, ne pas le laisser précéder le médium, c'est-à-dire la somme de la cueillette alentour déposée sur la scène de passage [7]. Et ce n'est qu'au prix de ce frein anegotique que l'emploi du temps réel redevient véritablement perceptible. La tendresse serait-elle le meilleur piège apte à circonscrire des zones de temps à peine détachées de la matière ? Les trois protagonistes de la Jeune Fille Orrible ont élu un type de relation à leurs outils improvisés qui est de l'ordre de la délicatesse, ce qui leur permet de produire des capsules temporelles où l'affection le dispute à l'expression, où l'obsession (le gimmick spiralé, la spiralette ombrossionelle) se bat avec les différents effets collatéraux. La zone de jeu ainsi créée est bien celle des rencontres et des tests : un bac à sable smithsonien dont l'entropie rend invérifiable l'identité des individualités à l'origine des rencontres, puisque l'action du temps orienté l'a modifiée avec leur environnement, sans solution de retour à l'identique.



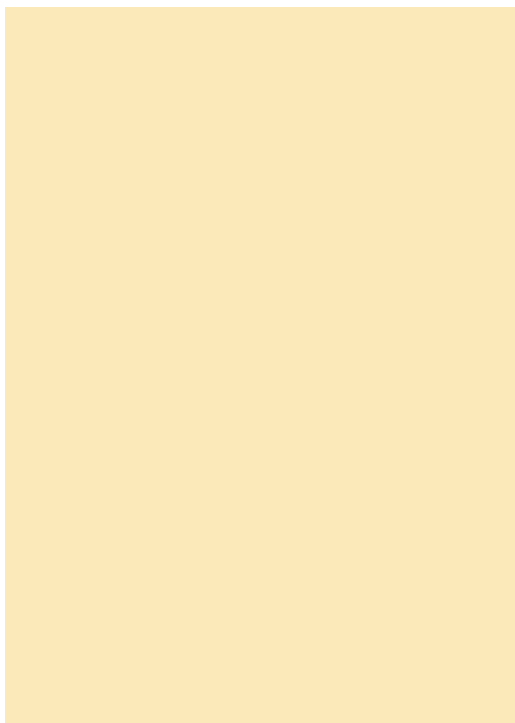
Jeune Fille Orrible, Infamie Lyrique, Centre d'art 3 bis F, 28 mars 2012.

8. Teinte de fond

8. Sur quelques symptômes relatifs à certaines formes de rendez-vous

Et puis, quelle couleur fait-il aujourd'hui ? Si l'on veut bien se représenter le fait que le noir ait pu être la teinte standard de la seconde moitié du XIXe, depuis les uniformes sombres adoptés par la bourgeoisie triomphante jusqu'à l'humour de même teinte inventé par Huysmans, en passant par les corps carbonisés des mineurs au travail, et si l'on nous permet d'envisager que le gris l'ait ensuite dignement remplacé à l'orée des années 1950, célébré en grande pompe par l'essor des bâtiments de béton armé, par l'ambiance post-atomique et la neutralité barthésienne-beckettienne (le fameux gris « noir clair » [8]), eh bien, que serait donc la nuance la plus à même d'endosser le maximum de revêtement réel contemporain ? Nous voudrions formuler l'hypothèse suivante : cette teinte actuelle n'est peut-être rien d'autre que le fard, ce pastel fond de teint, allié éternel des façades épidermiques, équivalent cosmétique indétrônable de nos peaux mixtes à tendance grasse (effet bonne mine). D'ailleurs, l'attrait des romantiques pour les ténèbres en leur temps n'est-il pas comparable à celui que produit le fard, dans l'exacte mesure où le temps-réel n'y loge que dans la négation de la surface ? Le fond de teint sans fond répond au chantage actuel de l'hyper-présence : surface soft, nouveau rendez-vous en poudre en spray en stick. La matière dont il se compose, sporadique, s'apprécie en tartines et n'en demeure pourtant pas moins un gouffre - une interface de temps sans bords (dépressive), à jamais perdu pour soi-même.

L'alliage intime du fard et des contrées médiatiques contemporaines via l'occupation des pores, leur gommage en simultané, constitue peut-être la plus palpable garantie de leur pérennité. Voici comment le fard est devenu le trou du cul de l'humain du XXIe siècle, sa métaphysique propre, fraîche, indécrottable. Et plus que toute autre : Naturelle. Est-ce ce qui fait dire à David Foster Wallace, devant les étudiants de la promotion 2005 du renommé Kenyon College, de se méfier chaque jour de leurs propres « configurations par défaut » ? Que ce faisant, pour parvenir à reconnaître l'eau dans l'eau, il faudra à cette panoplie de jeunes citoyens du Réel « bien plus que de la chance » [9] ?



nR & cS

Notes

8. Sur quelques symptômes relatifs à certaines formes de rendez-vous

[1] Cette expression, utilisée par Warburg à propos du fonctionnement de son Atlas Mnemosyne, est reprise par Georges Didi-Huberman dans son introduction à l'ouvrage de Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, édition Macula, 1998.

[2] « Stephen Pearl Andrews proposa, comme image de la société anarchiste, le dîner, où toute structure d'autorité se dissout dans la convivialité et la célébration », Hakim Bey, *TAZ, Zone Autonome Temporaire*, Paris, édition de l'Eclat, 2007, p.20.

[3] C'est aussi ce que semble nous indiquer Foster lorsqu'il choisit d'envisager l'Histoire de l'Art elle-même comme une somme d'après-coup et de retours, selon le modèle temporel discontinu du psychisme humain. Voir Hal Foster, *Le Retour du réel (The return of the real, 1996)*, Paris, La Lettre volée, 2005.

[4] Le missile GBU-28 est le personnage principal de *Bambiland* (Nîmes, Jacqueline Chambon, 2006), la pièce de théâtre écrite en 2003 par Elfriede Jelinek. Pourquoi ? Parce que s'il fournit les images en direct de son trajet, le missile échoue à montrer la réussite de son office : quand il explose, il n'y a plus d'image.

[5] Notons néanmoins que l'interdit posé sur ces images connaît déjà de grandes fêlures, principalement sur Internet : nous faut-il pour autant constater que même la police artistique renonce à l'absolu, qu'elle n'est en fait qu'une pâle dépendance des affaires publicitaires ?

[6] « Le réel qui revient a le statut d'un (autre) semblant : c'est précisément parce qu'il est réel, en raison même de son caractère traumatique et excessif, que nous sommes incapables de l'intégrer dans (ce que nous percevons comme) notre réalité, et sommes donc contraints de l'éprouver comme une apparition cauchemardesque », Slavoj Žižek, *Bienvenu dans le désert du réel*, Paris, Champ Flammarion, 2008, p.42.

[7] Un aéroport est une scène de passage. Les membres du groupe Gossip disent avoir remarqué qu'ils composaient souvent leurs chansons dans les moments de transition, dans les aéroports, dans les gares, dans les moments déterritorialisés. La question étant à chaque fois de savoir pour qui, pour quoi, et dans quelle optique - il est irréaliste et irraisonnable d'inclure Facebook dans la catégorie des scènes de passage étant su que votre information sera conservée quelque part dans un but indéfini. Le spectacle de la JFO sera bien conservé dans les cerveaux des spectateurs qui en feront la publicité à des absents. Mais peut-on décemment comparer la mémoire d'un individu a un hall d'aéroport ?

[8] Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p.46.

[9] Voir la courte allocution de David Foster Wallace intitulée *C'est de l'eau*, Vauvert, éditions Au diable vauvert, 2010.