

*Le temps, dit Austerlitz dans le cabinet aux étoiles de Greenwich, le temps était de toutes nos inventions de loin la plus artificielle et, lié aux étoiles tournant autour de leur axe, il n'était pas moins arbitraire que s'il eût été calculé à partir des cernes de croissance des arbres ou de la durée que met un calcaire à se désagréger ; sans compter que le jour solaire auquel nous nous référions ne fournissait pas de repère précis et que pour mesurer le temps il nous fallait avoir recours à un soleil moyen, imaginaire, dont la vitesse de déplacement ne varierait pas et qui dans son orbite ne serait pas incliné vers l'équateur. Si Newton a pensé, dit Austerlitz en montrant par la fenêtre, brillant dans le reste de jour, le méandre qui enserme l'île des Chiens, si Newton a réellement pensé que le temps s'écoule comme le courant de la Tamise, où est alors son origine et dans quelle mer finit-il par se jeter ? Tout cours d'eau, nous le savons, est nécessairement bordé des deux côtés. Mais quelles seraient, à ce compte, les rives du temps ? Quelles seraient ses propriétés spécifiques correspondant approximativement à celles de l'eau, laquelle est liquide, assez lourde et transparente ? En quoi des choses plongées dans le temps se distinguent-elles de celles qui n'ont jamais été en contact avec lui ? Que signifie que nous représentions les heures diurnes et les heures nocturnes sur un même cercle ? Pourquoi, en un lieu, le temps reste-t-il éternellement immobile tandis qu'en un autre il se précipite en une fuite éperdue ? Ne pourrait-on point dire que le temps lui-même, au fil des siècles, au fil des millénaires, n'a pas été synchrone ? Finalement, il n'y a pas si longtemps que cela qu'il se trouve en expansion et se répand en tous sens. Et jusqu'aujourd'hui, la vie des hommes, dans maintes contrées de la terre, n'est-elle pas moins régie par le temps que par les conditions atmosphériques, autrement dit par une grandeur inquantifiable qui ignore la régularité linéaire, n'avance pas de manière constante mais au rythme de remous et de tourbillons, est déterminée par les engorgements et les déengorgements, revient sous une forme sans cesse autre et évolue vers qui sait où ?*

— W.G. Sebald

1. W. G. Sebald, *Austerlitz*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Actes Sud, 2002, Folio Gallimard, 2006, p. 141-143.

# Syncope

*L'Eternel Retour, nécessité qu'il faut vouloir : seul celui que je suis maintenant peut vouloir cette nécessité de mon retour et tous les événements qui ont abouti à ce que je suis'...*

— Pierre Klossowski

J'ai tendance à m'en retourner – éternellement – vers l'Eternel Retour. Cette doctrine a été formulée de la manière suivante : le nombre de particules qui composent le monde est immense mais fini, et, ainsi, seulement capable d'un nombre fini (bien qu'immense) de permutations. Dans un espace de temps infini, toutes les constellations possibles sont passées en revue, et l'univers doit forcément se répéter. Une fois encore, un ventre nous donnera naissance ; une fois encore, notre squelette grandira ; une fois encore, la même page se retrouvera entre nos mains, identiques elles aussi ; une fois encore, nous suivrons le cours de toutes les heures de notre vie jusqu'à celle de notre incroyable mort. Puisque tout

doit revenir, rien n'est unique, même pas ces lignes, volées à un écrivain (Borges) qui lui-même avait pillé les idées d'un autre (Nietzsche), qui à l'automne 1883 déclarait :

Et cette lente araignée qui rampe dans la lumière de la lune, et cette lumière de la lune elle-même, et moi et toi, près de la porte de la ville en train de chuchoter, chuchotant ensemble à propos de choses éternelles, – ne faut-il pas que nous ayons tous déjà été ? – et revenir et courir dans cette autre rue, droit devant nous, dans cette longue rue horrible, – ne nous faut-il pas revenir éternellement ?

*Une nécessité qu'il faut vouloir* : Tout ce qui se produit à l'instant dans l'univers s'est produit auparavant, et est destiné à se produire à nouveau, à chaque fois précédé et suivi des mêmes événements exactement. La finitude de l'univers et l'infinité du temps rendent possible ce paradoxe apparent. Les mêmes agencements, monotones ou non, sont condamnés à se répéter. Ainsi, Donny, le jeune homme bien fait mais naïf de *Win, Place or Show*, l'installation vidéo réalisée par Stan Douglas en 1998, exposera encore et encore ses théories farfelues sur les forces mystiques responsables de la souffrance humaine. Et Bob, l'autre locataire – un peu plus âgé et plus fruste – de l'appartement où l'action se déroule, expliquera éternellement les règles d'un jeu ayant trait aux courses de chevaux d'une manière qui agacera Donny et provoquera une bagarre où Bob semblera prendre le dessus, avant que la lutte s'achève avec la remarque laconique : « Si je n'étais pas si fatigué, je t'en flanquerais une autre. » Et Donny répondra une nouvelle fois : « Je sais. » Et tout cela recommencera, éternellement.

Douglas a créé ce cosmos fini : le même dialogue et les mêmes plans se répéteront exactement – mais seulement au bout d'environ 20.000 heures, en accordance avec un programme informatique qui gère de façon aléatoire la projection de deux vidéos murales, chacune montrant la « même » action depuis un angle de vue différent. Après environ six minutes, la boucle semble revenir au début, mais la répétition n'est

pas identique. La légère altération, due au fait que la combinaison de plans obliques change constamment, nous donne l'impression que, peut-être, cette fois-ci, les choses se termineront différemment. Ce n'est jamais le cas : les deux bonhommes finissent toujours par se livrer à cette rixe tout à fait vaine. Ils sont prisonniers d'une machine qui ne leur offre aucune porte de sortie.

Comme toujours avec les installations de Douglas, les choses sont beaucoup moins simples qu'il n'y paraît. Mes premières impressions avaient trait aux diverses incongruités : voici deux hommes issus du prolétariat – des dockers, peut-être – qui se disputent et se bagarrent dans un appartement semblant à vrai dire étonnamment chic. Le fauteuil dans lequel Bob lit son journal hippique est un modèle de Bruno Mathsson. En fait, tout le décor m'a fait penser au modernisme scandinave dont le retour en force était défendu de manière agressive, précisément à cette époque, par le magazine *Wallpaper\**. Le dialogue hostile et les trombes d'eau qui obscurcissent le panorama de gratte-ciel entraperçu derrière les grandes fenêtres forment un curieux contraste avec ce cadre si soigné. Et pourquoi au fait ces types vivent-ils ensemble ? Parce qu'ils ne peuvent pas se payer chacun leur propre logement ? Parce qu'ils sont homosexuels ?

Bien sûr, les prises de vue stylisées, composées d'angles extrêmes et de gros plans rappelant les séries américaines des années soixante, auraient dû nous faire comprendre immédiatement que ce décor n'appartient pas à l'époque cynique de *Wallpaper\**, mais à un temps antérieur où le mobilier évoquait encore des espoirs utopiques. En fait, le thème de cette double projection répétitive mais étrangement fascinante n'est ni les courses hippiques, ni les thèses du complot, mais plutôt les promesses brisées du modernisme. Comme dans toutes les œuvres de Douglas, le décor et le contexte idéologique ont fait l'objet de recherches méticuleuses et ont été rigoureusement mis en place.

Avec le concours de l'architecte Robert Kleyn, l'artiste a construit le décor selon d'authentiques plans datant des années cinquante, em-

pruntés à un projet de réaménagement total du district de Strathcona à Vancouver, qui n'a jamais vu le jour. Ce projet prévoyait qu'on bâtit de grandes tours résidentielles à loyer modéré pour résoudre les problèmes de logement de l'énorme population masculine de travailleurs célibataires. Donny et Bob occupent une des habitations déshumanisantes de ces grands ensembles, et la litanie circulaire de leur désespoir sans fin exprime une situation qui rappelle *L'Innommable*, le roman de Samuel Beckett, par la manière dont ils vivent « comme une bête née en cage de bêtes nées et mortes en cage, nées et puis mortes en cage<sup>3</sup>. » Le fait que, quelques décennies plus tard, leur cellule de prison moderniste, conçue pour être produite en série pour un moindre coût, trouve sa place dans les pages des grands magazines de design en rend l'ironie d'autant plus diabolique. De la vie rationalisée, rêve sinistre de l'urbaniste, au cauchemar fétichisé par les riches, on est effectivement en présence d'une œuvre bien triste.

Le modernisme – ses échecs comme ses fugaces moments d'espoir où une constellation de libertés semble pouvoir s'illuminer – ressort comme un thème dominant dans une grande partie de l'œuvre de Douglas. Lors de Documenta IX, en 1992, l'artiste présenta *Hors-champs*, qui laissa entrevoir un autre ordre social et des formes libératrices d'expression personnelle telles que le modernisme avait pu en promettre. Des séquences filmées en noir et blanc d'un concert de free-jazz – donné par quatre musiciens américains qui se produisent à Paris depuis les années soixante – sont projetées des deux côtés d'un mince écran suspendu au milieu d'une salle par ailleurs vide.

Comme tant d'œuvres de Douglas, celle-ci fonctionne sur plusieurs niveaux, et je me souviens l'avoir appréciée sans me soucier de la provenance exacte de cette musique, du contexte social du concert ou du travail de cinématographie nécessaire pour le filmer. Que le morceau principal, une composition d'Albert Ayler datant de 1965, paraisse citer deux hymnes nationaux lourds d'idéologie, *La Marseillaise* et *The Star-Spangled*

*Banner*, n'est pas un accident : après tout, Douglas met en scène ce concert dans le cadre de sa recherche sur les aspirations émancipatoires du mouvement free-jazz, que certains voyaient comme le symbole d'une société alternative. Au lieu d'insister sur la nostalgie, l'interprétation ambiguë que Douglas nous donne de ce moment empli d'espoir – qui n'a finalement pas été concrétisé, comme la plupart des aspects de la révolution de soixante-huit – met en lumière le décalage entre la manière dont ces concerts étaient présentés à la télévision (où la caméra se concentrait sur les solos) et la dynamique d'échange au sein du groupe de musiciens. La musique relie tout, mais le mince écran tient à distance deux réalités – celle que filmerait une caméra dite « officielle » et une autre, sans doute plus vraie mais hors champ, ou hors de portée. Il faut faire de nombreux allers-retours dans la salle pour comprendre ces univers jumeaux. Impossible de les saisir dans un même mouvement.

Tant d'art des siècles précédents – que ce soit par exemple les allégories baroques ou les motifs religieux de la Renaissance – exige d'énormes quantités de savoir pour être pleinement appréhendé ; pourquoi en serait-il différemment avec l'art actuel ? Les installations les plus complexes de Douglas peuvent sans doute être appréciées à un niveau superficiel, mais son travail prendra une signification bien plus grande pour le spectateur qui a la volonté de creuser. Douglas n'est nullement obscurantiste : son écriture est claire comme de l'eau de roche, tout comme ces œuvres d'art. Seulement celles-ci possèdent parfois une telle multiplicité de strates, que le spectateur idéal – celui qui en saisirait tous les paramètres – n'existe sans doute pas. Est-ce un problème ?

Prenez l'installation vidéo *Der Sandmann* (1995), une méditation élaborée sur les mécanismes du souvenir et de la conscience temporelle, qui est une des œuvres d'art contemporain les plus sophistiquées que j'ai croisées au cours de ces dernières années. Tentative poétique, visuellement étonnante de se confronter à la situation allemande quelques années après la chute du mur de Berlin, cette œuvre peut être vue et appréciée simplement comme un récit onirique basé sur les souvenirs

d'enfance de trois habitants de Potsdam, petite ville de l'ancienne Allemagne de l'Est. Mais pour vraiment apprécier l'installation, il faut bien connaître ses nombreuses sources : « Der Sandmann », le conte de l'écrivain romantique allemand E.T.A. Hoffmann ; « L'inquiétante étrangeté », l'essai où Freud présente une théorie de la répétition ; et certains aspects de l'urbanisme allemand comme les *Schrebergärten* – de petits terrains que les pauvres pouvaient louer à la ville pour y cultiver leurs propres légumes. Ces jardins empruntaient leur nom à l'éducateur Moritz Schreber, dont le fils Daniel Paul Schreber écrivit des *Mémoires d'un névropathe* qui eurent une importante influence sur le développement de la théorie de la paranoïa de Freud. Tous ces éléments jouent un rôle dans l'installation de Douglas, même si, au bout du compte, ils ne constituent pas le vrai sujet de l'œuvre.

*Der Sandmann* se présente sous la forme d'une double projection vidéo ; chacun des deux écrans montre une vue de 360 degrés d'un jardin Schreber. Montés dans les vieux studios Uda, à la périphérie de Potsdam, et filmés en 16 mm, ces décors sont des créations des jardins : l'un comme ils pouvaient apparaître il y a une vingtaine d'années, l'autre dans une version contemporaine, partiellement transformé en chantier. L'aspect le plus curieux de cette double projection est la jointure verticale qui à la fois suture et sépare les deux moitiés. Au début, cette ligne n'est perçue que comme un agaçant défaut, et même si l'on se concentre dessus, il n'est pas facile de comprendre ce qu'elle représente ou comment elle est conçue techniquement. Les jardins occupent leur place respective de chaque côté de cette fissure de telle manière que, comme l'explique Douglas, « la caméra fait un panoramique sur le décor, et le vieux jardin est remplacé par le nouveau avant que, plus tard, le nouveau soit à son tour supplanté par l'ancien ; cela sans résolution, jusqu'à l'infini. » Ainsi cette ligne est une fissure temporelle, qui maintient séparées des zones de temporalité différente tout en les gardant en contact par une « division » extrêmement mince qui marque une sorte de syncope. Les deux côtés sont reliés ensemble via une histoire racontée à l'écran par Nathanaël, le héros tragique du conte d'Hoffmann. Celui-ci lit un script

à haute voix, mais le mouvement de ses lèvres ne correspond pas aux mots que nous entendons – du moins c'est ce qu'il nous semble. Car quand on y regarde de plus près, on se rend compte que les lèvres de Nathanaël deviennent synchrones au moment précis où il passe de l'autre côté de la fracture.

Tandis que la caméra effectue sa rotation, la fissure semble s'élargir, de sorte que les objets qui y entrent disparaissent un moment. Le temps dévore une partie de l'écran : les choses sont happées par cette béance avide, mais elles réapparaissent une ou deux secondes plus tard de l'autre côté.

Si la division elle-même représente le présent – l'évident mais fuyant « Maintenant » de la perception –, alors cette œuvre semble émettre un point de vue philosophique sur la temporalité de l'expérience. Le présent est-il jamais présent ? En fait, tout semble commencer avec un report, un retard, un différé – c'est-à-dire ce que Jacques Derrida appela une « différance ». Le présent de la perception n'est pas la base solide qu'on a pu croire, mais l'effet d'un jeu de différences – et pas seulement de différences temporelles. Le conte d'Hoffmann est plein de doubles, d'étranges répétitions et de correspondances mystérieuses. Avec son abondance de métaphores optiques, son thème central de l'œil et de la peur de perdre la vue, ce conte peut facilement inspirer des expériences cinématographiques. Mais au lieu d'illustrer l'histoire, Douglas choisit de mettre en mouvement ses principaux concepts. Il n'y a pas d'yeux tranchés à la Buftuel ou Bataille, mais une coupure verticale, perçue comme une fissure discordante au milieu du champ de vision. Pourtant, *Der Sandmann* ne se contente pas d'interroger l'hégémonie traditionnelle de la vision ; l'œuvre met en scène une théorie de la conscience temporelle – une *chronologie* – qui remet en cause l'idée que le moi est un sujet toujours présent à lui-même.

L'œuvre semble proposer une forme de conscience temporelle qui se rapproche de ce que Freud appelait *Nachträglichkeit*, ou action

différée. D'événements qui n'ont jamais entièrement existé dans le présent, on ne fait l'expérience qu'une fois qu'ils sont passés. Dans « Freud et la scène de l'écriture », Derrida résume ainsi les choses : « C'est donc le retard qui est originaire<sup>4</sup>. »

(C'est peut-être ici qu'il faut revenir à la doctrine de l'Éternel Retour, que l'on a définie tout à l'heure de façon trop simpliste, ou atomiste. Dans un espace de temps infini, ai-je affirmé, on arrive à bout du nombre de combinaisons possibles, et l'univers se met alors à se répéter. Mais peut-être n'est-ce pas tant les manifestations physiques qui reviennent – les événements historiques, les formes de vie (« Une fois encore, un ventre nous donnera naissance ; une fois encore, notre squelette grandira... ») – que cette *différence* même qu'est chronos, le temps. *La différence en tant que telle revient* : la division ou fissure qu'on désigne par Maintenant, la syncope que la « présence » se révèle être quand on la traque dans ses derniers retranchements. En fait, l'Éternel Retour n'est pas l'idée que l'univers doive revenir tel qu'il était, mais plutôt celle que la *différence* revient toujours. C'est la *différence* qui doit s'affirmer en tant que telle à chaque fois. Ainsi cette idée devient-elle un principe de « sélection<sup>5</sup> ». Seul ce qui est affirmé revient, et seul *celui que je suis maintenant peut vouloir cette nécessité de mon retour*. Ce principe de sélection du temps est une *nécessité qu'il faut vouloir*, nous dit Klossowski, le plus ardent défenseur du concept de « cercle vicieux » de Nietzsche ; et il annonce, animé par le sentiment d'une insaisissable légèreté : « A l'instant où m'est révélé l'Éternel Retour, je cesse d'être moi-même *hic et nunc* et suis susceptible de devenir d'innombrables autres, sachant que je vais oublier cette révélation une fois hors de la mémoire de moi-même [...]. Et ma conscience actuelle ne sera établie que dans l'oubli de mes autres identités possibles<sup>6</sup>. » Ce que cela implique pour Bob et Donny – les protagonistes cycliques de *Win, Place or Show* –, je ne veux même pas le savoir. Nul doute que Nathanaël, le héros coupé en deux de *Der Sandmann*, continuera son éternelle rotation, déphasé par rapport à lui-même ; ainsi exemplifie-t-il parfaitement l'irréparable retour de la différence : « Sans résolution, éternellement<sup>7</sup> », dit Douglas.

« Le doute, ce doute pronominal, doute des pronoms, doute de la certitude d'un « je », est l'*a priori* de mon travail », déclara Douglas en 1994<sup>8</sup>. La généalogie du sujet est toujours aussi une *chronologie*. Si, au lieu de faire l'expérience immédiate de lui-même par son auto-proximité, le moi s'éprouve avec un certain retard, comme la théorie freudienne le suggère, alors les implications quant à la nature de la subjectivité sont très importantes. Avec sa structure temporelle complexe, sa chronologie compliquée, *Der Sandmann* modélise les répétitions historiques qui reviennent à travers toutes les œuvres de Douglas.

Prenons *Onomatopoeia* (1985 – 86), dans laquelle un passage de la sonate en Mi mineur, opus III de Beethoven – dont Theodor W. Adorno et Thomas Mann ont chacun offert un commentaire célèbre – est jouée par un vieux piano mécanique au-dessus duquel sont projetées des images de machines d'usines textiles. Ce qui nous intrigue tout particulièrement au sujet du fragment de Beethoven, c'est son inexplicable ressemblance avec le ragtime. Cette connexion accidentelle semble transplanter sur la scène de l'histoire le *Nachträglichkeit* de la temporalité psychologique : quelques notes d'un génie du XIX<sup>e</sup> siècle n'atteignent leur pleine signification que rétroactivement, quand la mécanisation industrielle qui a émergé à l'époque où vivait encore le compositeur a finalement conquis pleinement le domaine de la créativité artistique.

Les explorations historiques de Douglas restent toujours concrètes dans leur manière d'examiner les transformations technologiques, et il semble être constamment à la recherche de situations où un développement particulier aurait pu prendre une direction différente, où d'autres niveaux de sens sont présents sans être encore activés. Ses recherches au sein de constellations technologiques, idéologiques et artistiques ne sont jamais guidées par le désir d'arriver à une synthèse finale capable de tout englober. Au contraire, la plupart des œuvres de Douglas révèlent une fracture tragique, une tension qui peut paraître surmontable en de rares moments d'espoir mais qu'on ne peut jamais complètement guérir. Dans *Nu.tka.* (1996), une autre installation complexe marquée

par une angoissante fissure, la bande son n'est pas synchrone, l'image n'est pas au point jusqu'à ce qu'une clarté sublime arrive sous la forme de la folie. Les projections floues montrent la côte magnifique de l'île de Vancouver, tandis que deux capitaines de vaisseau du XVIII<sup>e</sup> siècle, des colonialistes qui revendiquent le territoire l'un au nom de l'Angleterre, l'autre en celui de l'Espagne, s'adonnent chacun à des récits délirants qui révèlent une aliénation mentale de plus en plus grave.

Dans *Le Détroit* (2000), une histoire de fantôme traitant d'une demeure qui « porte en elle l'obscurité », deux versions du même film en noir et blanc 16 mm (l'une standard, l'autre inversée et en négatif) sont projetées depuis des angles opposés sur un écran translucide. Donc, de chaque côté domine une version distinctement visible, mais la translucidité crée des effets visuels : les deux côtés apparaissent délavés, grisâtres. Des images émanent une lueur décolorée, fantomatique, que l'on pourrait qualifier de spectrale. Les deux films, projetés en boucle, sont aussi déphasés de quelques photogrammes, ce qui produit une forme de halo temporel s'étirant sur quelques fractions de seconde, de sorte que chaque mouvement est entouré par un écho spectral, ou une prémonition des choses à venir. Cela a pour effet d'intensifier encore l'aspect fantomatique.

Cet intérêt pour la pensée spectrale ou « spectrologie » (un terme utilisé par Douglas en 2002 dans son essai « *Suspiria*<sup>9</sup> »), se retrouve dans de nombreuses œuvres, notamment son installation *Inconsolable Memories* (2005), un remake libre de *Memorias del subdesarrollo* (« Souvenirs du sous-développement ») que Tomás Gutiérrez Alea a réalisé à Cuba 1968. Dans les deux œuvres, le protagoniste est quelqu'un qui demeure à La Havane à un moment où tous les gens importants semblent avoir quitté le pays. Le film d'Alea se passe en 1961-62, époque d'émigration massive à Cuba. Le protagoniste de Douglas, quant à lui, erre dans la même ville deux décennies plus tard – au temps de la « flottille de la liberté » du port de Mariel, d'où plus de 100.000 Cubains ont émigré. Il est arrêté pour avoir reçu un colis en provenance de l'étranger.

Il parvient à s'évader après quatre années passées en prison, essaie de reprendre l'existence qui lui était propre, de réintégrer son ancien monde, mais il est devenu un fantôme entouré d'individus qui ressemblent étrangement à d'autres. La Havane est devenue une ville de doubles. En fait, l'œuvre entière semble être une étude de spectrologie : non seulement le protagoniste est le reflet du personnage principal du film d'Alea (les deux s'appellent Sergio), mais c'est aussi un double de la personne qu'il était lui-même auparavant.

L'unité n'est jamais définitivement acquise. Les œuvres telles que *Der Sandmann* et *Le Détroit* communiquent le sentiment d'un moi qui se perçoit rarement comme identique à lui-même. Il semblerait que le travail de Douglas explore la position du sujet face aux multiples technologies et systèmes de représentation, tout en ayant conscience que la construction de la subjectivité est un processus ouvert. Le moi émerge non pas en tant qu'unité hermétique, mais comme zone de friction où des forces antagonistes s'affrontent. Et ce n'est pas toujours une question de tension tragique et d'insupportable non-identité : parfois, ce qui ressort est un geste de défi joyeux, une détermination à ne pas obéir. Les premières œuvres de Douglas, réalisées pour la télévision canadienne, sont plus directes que ces installations complexes, mais nous laissent tout autant perplexes. Dans *Answering Machine* (1988), un court-métrage pour la série « Television Spots » (1987-88), une femme est assise à une table, en train de fumer une cigarette, quand le téléphone se met à sonner. Elle ne répond pas. Dans la série « Monodramas » (1991), le spectateur est confronté à des scènes où quelque chose déraile. Dans chacune de ces minuscules histoires, une petite erreur – un bus de ramassage scolaire qui roule du mauvais côté de la route ou une personne qui disparaît tout d'un coup sans explication – produit une situation extraordinaire. On a le sentiment que l'histoire vient tout juste de commencer et que des réponses ne vont pas tarder à être apportées. Mais elles ne viennent jamais ; aucune explication n'arrive. Au centre de l'œuvre de Douglas, on trouve le problème du moi qui n'est plus identique à lui-même, un moi qui n'a plus de lien naturel avec sa propre voix. Il n'est pas surprenant que

l'artiste cite fréquemment l'influence de Samuel Beckett, celui qui a le plus interrogé la cohérence du moi et s'est le plus efforcé de libérer la voix. Le doute fondamental au sujet des pronoms crée des situations étonnantes et délicates à gérer. Si le moi demeure innommable, alors comment peut-on avoir assez de certitude pour nommer les autres ? Dans *I'm Not Gary* (1991), deux hommes se rapprochent sur un trottoir. « Salut, Gary », dit l'un. Et comme l'autre ne répond pas, il ajoute : « Comment vas-tu ? » Ils se tiennent très près l'un de l'autre ; il ne peut pas y avoir de quiproquo. Puis vient la réponse : « Je ne suis pas Gary. »

## Notes

[1]

Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Mercure de France, 1969, p. 94.

[2]

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction Georges-Arthur Goldschmidt, Le Livre de Poche, 1983, p. 191-192.

[3]

Samuel Beckett, *L'Innomable*, Editions de Minuit, Paris, 1953, p. 204-205.

[4]

Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, Points-Seuil, 1979, p. 302.

[5]

Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962.

[6]

Klossowski, p. 94-95.

[7]

Cité dans *Scott Watson, Diana Thater, Carol J. Clover, Stan Douglas*, Phaidon, Londres, 1998, p. 127.

[8]

Voir *ibid.*, p. 9, pour une discussion des problèmes liés à la première et à la troisième personne.

[9]

Douglas, « Suspiria », *Documenta XI*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002, p. 557.