

Écrire la faille

La poésie plastique de Patti Smith dans *Twin Death et Babelfield*

NELI DOBREVA

Issue de matériaux visuels, la production des *écrits* du 11 septembre 2001 aux États-Unis a été définie par l'image et sera traitée ici comme porteuse d'un imaginaire spécifique de l'après-coup des événements. Cette *écriture* s'imprime d'images médiatiques et de l'expérience des témoins directs, qu'elle encadre par le langage, tout en les saisissant dans leur matérialité visuelle. L'écriture attribue ainsi une valeur de *vérité fictionnelle* aux images qui traduisent l'expérience. Nous nous retrouvons donc devant l'écriture explicitée par l'image comme *graphie (trait d'union)* qui écrit et relie, en même temps qu'elle dessine, les événements. L'écriture devient fusion entre geste artistique visuel et production textuelle. Cette approche des images des événements se trouve à l'opposé de la *performance théâtrale* au sens des *performance studies* comme « *épistème et praxis incorporée* »^[1], qui use l'image afin de la faire fondre dans les balbutiements de la langue. Les événements du 11 septembre 2001 aux États-Unis^[2] ont été analysés dans *The 9/11 Commission Report* (2004)^[3] et ses conclusions ont été très rapidement reprises dans *The 9/11 Report: A*

¹ TAYLOR Diana, *The archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in Americas* [texte imprimé]. 1er éd. Duke : Duke University Press, 2010 : « As an embodied praxis and episteme. ».

² Rappel des faits : Les attentats du 11 septembre 2001 perpétrés contre les symboles de l'hégémonie financière (le World Trade Center à New York) et militaire (le Pentagone) des États-Unis d'Amérique constituent un événement majeur dans son histoire. Selon diverses sources, une troisième cible était visée : le bâtiment du Congrès à Washington DC – l'avion supposé s'y diriger s'étant écrasé dans un champ près de Shanksville, en Pennsylvanie. Très vite, ces attentats furent attribués à la nébuleuse Al-Qaïda et les médias ne manquèrent pas de mettre en parallèle l'attaque coordonnée des quatre avions de ligne, détournés par des représentants de ce groupe répertorié comme terroriste, avec les attaques kamikazes de Pearl Harbor en 1941.

Selon les chiffres des certificats de décès fournis par la New York City Examiner's Office, les attentats du World Trade Center ont tué 2 749 civils, incluant les passagers des avions détournés. Selon le rapport du New York Office of the Chief Medical Examiner (la « WTC Victim List »), daté du 9 juillet 2004, les attentats terroristes du Pentagone ont tué au total 184 personnes. Selon le rapport du FBI, le nombre des victimes du vol United Airlines 93 en Pennsylvanie s'élève à 40. Ce premier décompte des victimes (death totals) semble être le plus important de l'histoire des États-Unis. *The 9/11 Commission Report*, 2004 (<https://9-11commission.gov/report/>), note 188, p. 552. Voir aussi : FDNY www.ci.nyc.ny.us/html/fdny/media/tribute/tribute.html ; PAPD : www.panynj.gov/police/sept-11-fallen-papd.html ; NYPD : www.nyc.gov/html/nypd/html/memorial/memorial_wtc.shtml ;

³ *Final Report of the National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States*: <https://9-11commission.gov/report/>

Graphic Adaptation (2006)^[4] - œuvre graphique présentée comme un roman graphique, ou bien une bande dessinée. Dans le chapitre onze du rapport officiel, puis repris plus tard fidèlement dans l'adaptation graphique, les auteurs s'interrogent et concluent sur une multitude de *défaillances* possibles – dont celle de l'imagination, de l'administration politique, de la capacité d'action, et de la gestion – ayant causé l'avènement des événements : « We believe the 9/11 attacks revealed four kinds of failures: in imagination, policy, capabilities, and management »^[5].

En anglais le mot *failure* (nom) signifie : *l'échec, la défaillance, l'incapacité, la faillite, l'insuccès, le raté, l'impuissance, le dérangement, le fiasco, le faible, l'avortement, la fatigue, le lâchage*. Sa signification se rapporte donc le plus souvent à un usage politique fait dans un rapport avec un, ou plusieurs, adversaire(s), menant toujours à un résultat négatif, des effets indésirables, ou pour le moins insatisfaisants. En français, l'une des significations de la *faille* s'applique à un point faible, une sorte de défaut, où le raisonnement fait défaillance, où il y a un point d'achoppement, une mise en abîme, une rupture, ou encore, une mise en crise.

Que signifie alors la « défaillance de l'imagination » (*failure in imagination*) ? Et est-ce qu'un échec de l'imagination pourrait être pensé ? L'imagination pourrait-elle échouer ? Dans quelle mesure avons-nous le devoir, et les capacités, de prévenir l'imagination d'un échec (comme stipulé dans le rapport officiel^[6]) ? Devons-nous forcer l'imagination à concevoir des formes d'imaginaire destructrices – images de ruines et de désolation – ainsi que des formes d'anéantissement – débris et poussière afin de pouvoir éviter de telles tragédies ? Or, dans le cas de la représentation des événements américains de septembre 2001, la « défaillance de l'imagination » serait leurs *plus-value* qui aurait surenchéri l'impensable, l'insoutenable, l'impossible à supporter. Puisque nous n'avons pas pu (à entendre le gouvernement américain) *imaginer* un tel désastre, on attribue une valeur incalculable aux événements comme une défaillance des attentes normatives. Aussi, aurait-il eu, en plus de l'imagination, une défaillance du langage, quelque chose de l'ordre de l'impossible à exprimer : un balbutiement de la langue du fait d'une juxtaposition de plusieurs formes du sensible ? Et pourrait-on écrire, avec la *faille*, la rupture de ces formes du sensible dans l'histoire ?

L'interrogation autour de, et avec, la *faille*, peut-être, pourrait-elle éventuellement nous révéler les conséquences d'une rupture historique, comme *mise en crise*, au

⁴ JACOBSON Sid, COLON Ernie, *The 9/11 Report: A Graphic Adaptation* [texte imprimé]. 1^{re} éd., New York : Hill and Wang, 2006

⁵ Ch.11, *FORESIGHT—AND HINDSIGHT*, p. 339 (2004) et p. 107 (2006)

⁶ « It is (therefore) crucial to find a way of routinizing, even bureaucratizing, the exercise of imagination. », Ch.11, *FORESIGHT—AND HINDSIGHT*, 2004, p. 344

lendemain des événements de septembre 2001, et de ses représentations sensibles ? Cette *crise* est en quelque sorte axiologique : une rupture du sensible à l'endroit de l'histoire. Elle traduit une défaillance des valeurs culturelles, voire culturelles, et permet l'*immobilisation* du public. Celui-ci devient la figuration d'un spectateur anesthésié par les images et les récits médiatiques, pris dans la *mise en abîme* du visible des restes des attentats.

Cette *mise en abîme* permet aux images d'incorporer, selon les modèles préexistants aux événements venant du spectacle hollywoodien, et dans l'imaginaire collectif, l'idée d'une coupure, d'une faille dans la continuité historique, et permet de considérer qu'il y a un « avant » et un « après » des événements américains de 2001.

Or, devrait-on penser ces événements comme *faille* et rupture historique, ou peut-être bien : une rupture du sensible ? La faille serait entendue ici comme déchirure, mais aussi fragilité, cassure et rupture, conception et vision du temps (réelle ou fictionnelle ?) ; *mise en récit* et mouvement d'interpénétration entre segments ou strates de l'histoire fusionnant « l'avant » et « l'après » (thèse tant soutenue par les gouvernements américains successifs) ; enfin, comme *point de pivot* d'une histoire qui ne cesse pas de s'écrire par la mémoire, ou bien, par des projets pour la mémoire.

L'idée de la faille comme rupture du sensible des strates de l'histoire, nous vient du concept de « rubriques » de l'histoire introduit par Nikolay Kaposov. Selon lui, il y a justement un élément visuel qui permet la conception de l'histoire : l'image comme composante du récit historique qui a pour mission de le rendre intelligible. Ainsi nous pouvons lire : « conçue dans l'espace, l'histoire coule devant nos yeux, la vue étant ainsi la condition de son existence. Les structures du monde visuel sont donc inévitablement projetées sur l'histoire. »^[7] Comme *point de pivot* de cette conception, il faudra noter également la problématique de l'« imagination spatiale » en lien avec le tournant historique et l'usage qu'on fait du langage. Là aussi, il aurait une *mise en crise* conceptuelle des formes de pensée contemporaines en lien avec ce qu'il identifie comme « évolution de la culture visuelle contemporaine »^[8].

Avec ces différents registres de signification de la faille, les *écrits plastiques*^[9] (dessins faits au moyen d'écritures de phrases ou de poèmes) de Patti Smith seront étudiés ici comme ces lignes de faille, tels des plis insulaires, qui écrivent non pas

⁷ KOPOSOV Nikolay, *De l'imagination historique* [texte imprimé]. 1re éd. Paris, EHESS, 2009, p. 135

⁸ KOPOSOV Nikolay, *De l'imagination historique* [texte imprimé]. 1re éd. Paris, EHESS, 2009, p. 158

⁹ SMITH Patti, *Strange Messenger. The Work of Patti Smith* [texte imprimé]. 1re éd. Pittsburgh, Pennsylvania : The Andy Warhol Museum, 2002 : catalogue de l'exposition – exposition de dessins et d'écritures.

une rupture historique mais une rupture du sensible dans la représentation de l'histoire à la recherche d'une reconstruction et résilience.

Partant de la question « un texte peut-il faire image ? », je propose de problématiser le *point de pivot* entre *texte* et *image* en particulier dans la façon dont l'image *performe*, (re)produit, l'histoire dans les *écrits plastiques* de Patti Smith faisant suite aux événements du 11 septembre 2001 aux États-Unis. Dans la continuité de ce travail, Patti Smith effectuera un travail de déplacement des frontières, imaginaires, spatiales et temporaires, à la recherche d'un nouvel humanisme allusionnant les événements de septembre 2001, au moins nominalement, en rejoignant le projet de l'artiste allemand Christoph Schlingensief : *The African Twin Towers*^[10], 2005 (projet commun avec Patti Smith et Elfriede Jelinek). Celui-ci repensant la destruction, les discours dominants, les politiques subversives et l'histoire de l'esthétique, est, pourrait-on dire, une *performance* de la *faille* : « *The African Twin Towers* is not the sublimating vestige of a failure. It is the staging of this very failure »^[11].

L'histoire de l'exposition des œuvres de Patti Smith en lien avec la destruction du World Trade Center est issue d'une expérience à la fois physique et spirituelle rendue dans un ensemble de médiums artistiques fusionnant musiques, mots, architectures, émotions. Ce travail exemplifie la fusion entre geste artistique visuel et production textuelle, et rend compte de l'expérience subjective de l'artiste. Il s'agit de la toute première exposition muséale de Patti Smith, connue pour son œuvre musicale et pour ses performances (elle a été exposée par ailleurs dans des Galeries comme Robert Miller Gallery à New York fermée définitivement en 2016¹², ou encore Gotham Book Mart – librairie de Midtown Manhattan, monument culturel qui a fonctionné de 1920 à 2007, Fondation Cartier pour l'art contemporain à Paris, le Centre Pompidou à Paris etc.).

L'exposition « *Strange Messenger* » au *Andy Warhol Museum* à *Pittsburgh en Pennsylvanie*, 27 septembre 2002–5 janvier 2003, révèle l'identité d'artiste visuelle de Patti Smith [Fig. 1]. Y sont présentés ses travaux des années 1960 à l'époque contemporaine avec une série de grands formats de dessins inspirés par les événements du 11 septembre 2001. Ils ont fait l'objet d'un travail poétique et plastique conséquent.

¹⁰ Elfriede Jelinek, Christoph Schlingensief, Patti Smith, *The African Twin Towers* (2005) – projet de film de Christoph Schlingensief, Claus Philipp, Peter Weibel (Hg.), catalogue de l'exposition – Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Austria, 02/10 – 26/10/2008

¹¹ HAMERS Jeremy, « The African Twin Towers Unveiling the creative process in Christoph Schlingensief's late film work », *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 12, 2021, pp. 76-93, p. 78

¹² Robert Miller s'est occupé de la gestion de l'œuvre plastique et visuel de Patti Smith depuis des années 1970 à 2011.



Fig. 1 Strange Messenger. The Work of Patti Smith, 2002, Catalogue de l'exposition

© The Andy Warhol Museum

Portant la marque de l'influence de William Blake et d'Antonin Artaud, les œuvres d'art exposées nous font découvrir la fusion du texte et de l'image : un travail calligraphique minutieux, des plans géométriques, de la poésie et des mathématiques^[13].

Cet œuvre va au-delà des frontières du visuel tout en le mobilisant dans une dynamique d'images que l'on pourrait assimiler aux imaginaires d'une faille : *mise en récit* et mouvement d'interpénétration entre segments ou strates de l'histoire. La particularité de ces écrits est l'emploi des moyens de l'*intertextualité* et de l'*intermédialité*^[14] comme modes d'accès aux événements. J'avancerais ainsi que les événements y ont été *performés* par l'image et par l'*écriture*^[15] comme des effets d'une faille.

¹³ SMITH John W., *Strange Messenger. The Work of Patti Smith* [texte imprimé]. 1re éd. Pittsburgh, Pennsylvania : The Andy Warhol Museum, 2002, p. 38

¹⁴ BRUHN JENSEN Klaus, *The International Encyclopedia of Communication*, Ed. Wolfgang Donsbach, 2008

¹⁵ FRAENKEL Béatrice, *Les Écrits de septembre: New York 2001* [texte imprimé]. 1er éd. Paris : Textuel, 2002

Selon David Greenberg-, Arthur Rimbaud est le « héro » le plus important pour Patti Smith quant à l'usage du langage. Ses dessins sont tentative d'attraper le style et l'esprit de Rimbaud dans la continuité d'un processus enfantin qu'elle aurait entamé en calligraphiant la *Déclaration d'indépendance des États-Unis*¹⁶. Pour Smith il s'agit de se mettre à la recherche de l'image du langage, de façon matérielle, comme chez Rimbaud. L'influence de Rimbaud fait donc partie de la mythologie personnelle de Patti Smith : elle est dans la trame de son écriture et de ses dessins. L'œuvre de Patti Smith se prête donc à une analyse d'*intertextualité* et d'*intermédialité*.

Or, je ne suivrais pas le mouvement de *texte à texte*, ni verticalement ni horizontalement, comme c'est le cas de la définition devenue classique de l'*intertextualité*^[17], mais j'explorerai la façon dont différents *récits* et *mediums* s'entrecroisent, et *font expérience*, dans l'expérience issue des événements. Au centre de ce mouvement se trouve l'image, le *texte-comme-image* qui *re-produit* l'histoire des événements et la partage entre *narration performative* et *cadre visuel* comme *image (re)fondatrice* de l'histoire. Il s'agit là d'un mouvement où ce n'est pas l'œuvre qui se transforme, « s'adapte », dans une autre, mais l'œuvre qui se réalise, se *(re)produit*, par la valeur autoréférentielle des événements, en multiples œuvres appelant une réaction corporelle, affective et émotionnelle entre elles.

Cette rencontre entre texte et image aurait produit des formes spécifiques d'images greffées comme icônes dans le récit des événements qui devient lui-même le fondement du nouveau grand récit et de la nouvelle identité américaine : une représentation sensible d'une faille historique qui ne cesse pas de s'écrire. Ces nouveaux objets forment un dispositif spécifique de texte et d'image qui devient une sorte de verbo-iconique ^[18] des événements de nature poétique englobant la culture visuelle et écrite. Aussi tout en faisant disparaître les frontières, Smith livre ces deux types d'images (comme effets de faille historique) – image-texte et texte-image – travaillées par les sons des guitares surgissant de la lecture des poèmes, et par la musique qui ressort de la rythmique spécifique de son écriture d'images.

Sa démarche insiste sur le geste artistique comme acte de document transcrivant l'expérience. Patti Smith s'est inspirée des ruines du World Trade Center qui évoquaient pour elle l'imaginaire de la Tour de Babel et la peinture de Pieter

¹⁶ GREENBERG David, « Illuminations. The Drawings of Patti Smith », dans SMITH Patti, *Strange Messenger. The Work of Patti Smith* [texte imprimé]. 1re éd. Pittsburgh, Pennsylvania : The Andy Warhol Museum, 2002, pp. 19-23

¹⁷ KRISTEVA Julia et coll., *Théorie d'ensemble*, coll. Tel Quel, Seuil, Paris, 1968

¹⁸ ROQUE Georges, « Les mots au milieu de la figure », dans M/I/S. Mots/Images/Sons, Colloque international de Rouen, 14-17 mars 1989, Mont St Aignan/Paris, Centre International de Recherches en Esthétique Musicale (CIREM) et Collège International de Philosophie, 1990, p. 255-268

Brueghel (*La Tour de Babel*, vers 1563)^[19]. L'artiste s'emploie alors, au moyen de diverses techniques et médiums, à produire une série d'œuvres autour de ce thème. Elle s'intéresse à la représentation des ruines comme lien très subjectif avec la mémoire et l'histoire, mais aussi elle s'intéresse à l'idée de la reconstruction à partir des ruines. Contrairement au *discours dominant* relatif aux événements du 11 septembre 2001, pour Patti Smith il est important de comprendre et de contextualiser le passé avant de reconstruire sur les ruines.

L'artiste prend en perspective le processus de transformation des ruines de la tour Sud du World Trade Center. [Fig. 2] Dans son travail sur la tour Sud et à partir de son recueil de poèmes *Babel*^[20] antérieur aux événements de 2001, Smith lie son histoire et son inspiration artistique avec la matérialité imaginée et le signifiant supposé de la *Tour de Babel*^[21].

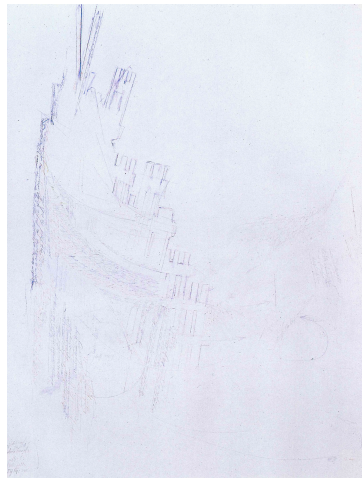


Fig. 2 *South Tower with Babelfield text*, 2001, graphite sur papier fait main 22 x 18 pouces, Collection de l'artiste, Catalogue de l'exposition

© The Andy Warhol Museum, Courtesy of the artist

¹⁹ SMITH John W., *Strange Mesenger. The Work of Patti Smith* [texte imprimé]. 1re éd. Pittsburgh, Pennsylvania : The Andy Warhol Museum, 2002, p. 39

²⁰ SMITH Patti, *Babel* [texte imprimé]. 1re éd. New York : G. P. Putnam's Sons, 1978 ; (trad. française par Pierre Alien), *Babel* [texte imprimé]. 1re éd. Paris : Christian Bourgois, 1981

²¹ Il est intéressant de souligner que l'édition en français de ce recueil a évoqué la notion de « kitsch accidentel » dans l'écriture de Patti Smith. Voir : Aussenac Dominique, « Babel », *Le Matricule des Anges*, n° 19, mars-avril 1997, http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?id=4355;

Il faudra rappeler que le thème de la *Tour de Babel* intéresse Patti Smith depuis les années 1970 : ses poésies sont alors influencées par Arthur Rimbaud et l'écriture automatique des surréalistes²². Rappelons aussi que l'histoire biblique de la *Tour de Babel* raconte les efforts des descendants de Noé, ayant atteint une plaine dans le pays de Shinar après le Déluge, pour bâtir une tour, devant atteindre Dieu. Lorsque Dieu s'aperçoit qu'ils peuvent y arriver, il décide de différencier les langues parlées par les hommes, afin qu'ils ne se comprennent plus alors que tous partageaient une même langue auparavant. Le travail sur le texte et sur la langue s'avère ainsi pour Smith l'inspiration et l'outil, contre un monde contemporain qui, selon elle, ne communique plus. Nous redécouvrons ainsi les balbutiements de la langue et la problématique de la rupture du sensible, de la défaillance et de l'échec d'un monde qui écrit sa propre perte.

Les mots comme réalités symboliques et physiques sont le matériau à partir duquel Patti Smith construit son œuvre. Elle utilise les mots pour dessiner, pour créer des objets visuels et des textes. Le travail relatif à son expérience des événements est exemplaire en ce sens. Ses deux poèmes, objets construits d'écriture et de dessin *Twin Death* ^[23] et *Babelfield* ^[24], relèvent une prise de conscience d'une réalité qui aurait changé le monde. Elle y réfléchit en ces termes quant au travail proposé : *And many hours I have spent meditating the events that have triggered such dark changes in our world. And the sorry rise of nationalism and the sad plight of our children*^[25]. Par son écriture, Smith nous propose une perspective qui juxtapose l'image des ruines des tours de Manhattan par un contrechamp visuel qu'elle crée par les mots : l'image narrée de la tour de Babel greffée sur sa vision des ruines du World Trade Center ; et par une source hors-champ : *vestiges de bande (de cassette audio). Les noms des morts. Restent le squelette de la Tour sud, la musique de Berlioz, les paroles de Gautier, et la voix de Eleanor* ^[Steber]^[26].

Avec sa vision d'artiste contemporaine des événements, Patti Smith rend compte de son expérience en proposant une vision particulière de l'histoire : la mémoire de ce qui s'est passé doit être intégrée dans la mémoire de l'humanité : « *The towers are gone. Long live the towers. May they never be built again. For their future, as the future*

²² SMITH John W., *Strange Messenger. The Work of Patti Smith* [texte imprimé]. 1re éd. Pittsburgh, Pennsylvania : The Andy Warhol Museum, 2002, p. 39

²³ SMITH Patti, « *Twin Death* » (poème), dans *Strange Messenger. The Work of Patti Smith* [texte imprimé]. 1re éd. Pittsburgh, Pennsylvania : The Andy Warhol Museum, 2002, pp. 52-55

²⁴ SMITH Patti, « *Babelfield* » (poème) et *South Tower with Babelfield text*, 2001 (dessin : graphite on handmade paper 22 x 18 inches Collection of the artist), dans *Strange Messenger. The Work of Patti Smith* [texte imprimé]. 1re éd. Pittsburgh, Pennsylvania : The Andy Warhol Museum, 2002, pp. 64-65

²⁵ SMITH Patti, *ibid.*, p. 15

²⁶ SMITH Patti, *ibid.*, p. 15 ; je traduis.

of those lost, exists within the realm of human memory »^[27] ». La *mémoire* dont se réfère Smith n'est pas celle que le *discours dominant* souhaite imposer. Elle n'est pas celle pour laquelle on cherche à mobiliser le public dans un mouvement de riposte et de terreur du bien contre le mal. Elle est la mémoire d'une *puissance créatrice* et *artiste* qui porte le deuil pour tous ceux qui sont disparus et qu'elle n'a jamais connus. c'est une mémoire pour le monde qu'elle exprime ainsi : « *it contains feelings channeled, processed, transfigured. [...] It contains the momentary end of things. The end of respect for life, for history* »^[28] ».

Patti Smith s'efforce de créer un langage partagé entre écriture poétique et dessin, deux médiums qui s'entrelacent pour se soutenir et fondre dans une multitude de sens. Par exemple, l'image *South Tower I* est entièrement composée de texte du *Gospel essénien de la Paix* ^[29] : *l'écriture se glisse tout au long des formes de la structure de la tour, comme si elle menaçait de la dévorer*^[30]. Smith utilise divers textes pour construire son œuvre : des mots qui font figure visuelle sur les pages ; des textes judéo-chrétiens ou bien du Coran : *South Tower. Surah XVIII.57. Quaran, 2001*. Elle insiste ainsi sur le besoin de relier un lien aussi fragile que universellement nécessaire pour l'espèce humaine. L'artiste fonde dessus sa recherche d'un nouveau humanisme. [Fig. 3].

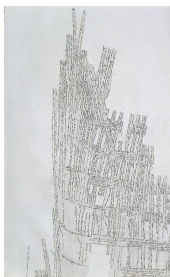


Fig.3 South Tower. Surah XVIII. 57. Quaran, 2001, graphite et image numérique sur papier fait main 22 x 11 pouces, Collection de l'artiste, Catalogue de l'exposition

© The Andy Warhol Museum, Courtesy of the artist

²⁷ SMITH Patti, *ibid.*, p. 15

²⁸ SMITH Patti, *ibid.*, p. 14-15

²⁹ Les Esséniens appartenaient à un mouvement du judaïsme pendant la période du Second Temple qui a prospéré à partir du II^e siècle av. J.-C. et dont l'existence est attestée au I^{er} siècle en Palestine et dans la province romaine de Syrie. Les Esséniens sont la « troisième secte » de la société juive de Palestine, avec les pharisiens et les sadducéens. Ce sont des communautés d'ascètes et de mystiques.

³⁰ SMITH John W., *Strange Mesenger. The Work of Patti Smith* [texte imprimé]. 1^{re} éd. Pittsburgh, Pennsylvania : The Andy Warhol Museum, 2002, p. 41

Les médiums dont elle se sert sont aussi diversifiés : à l'image-écriture, au crayon ou à l'encre, Smith juxtapose la sérigraphie et l'image numérique ainsi que des matériaux comme le graphite, la bande magnétique, l'or, l'argent et le cuivre. De cette façon, elle utilise les moyens de l'intertextualité et d'intermédialité dans son écriture qu'elle accompagne par le dessin. La disposition de l'écriture, par exemple des couplets ordonnés en colonnes, pourrait également être pensée comme allusion à une architecture vouée à la destruction dans le chaos des événements.

Parmi ces œuvres, une se fait remarquer par sa plasticité toute simple, une feuille de papier pliée : figuration, tel un origami, d'un avion. Comme référence directe aux avions détournés et accidentés, cet avion de papier et de mots porte les inscriptions des noms de passagers des vols 11 et 175^[31] et de leurs familles. Comme un jeu d'enfant, l'avion que l'on plie dans la salle de classe pour surprendre son camarade, cette œuvre est une métaphore de la précarité et de la vulnérabilité de la vie humaine [Fig. 4a et Fig. 4b].

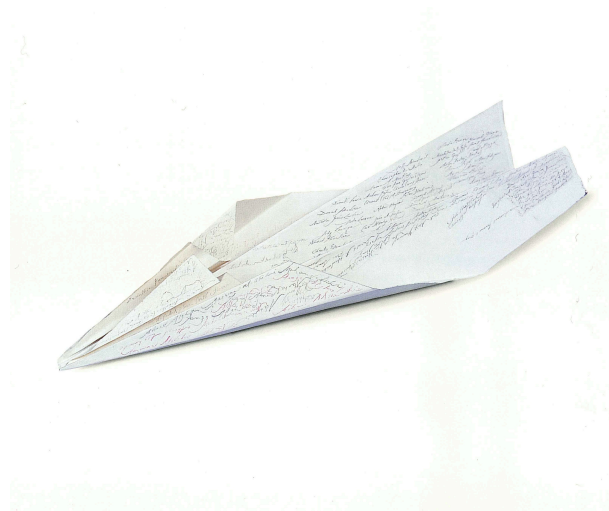


Fig. 4a Plane Folded Flight 11, 175, 2002, graphite sur papier fait main 18 x 6 pouces, Collection de l'artiste, Catalogue de l'exposition

© The Andy Warhol Museum, Courtesy of the artist

³¹ Le 11 septembre 2001, à 8h46 le vol 11 s'écrase contre la Tour Nord du World Trade Center à New York : tous les passagers (81 dont 5 pirates de l'air) sont décédés et un nombre inconnu de gens présents dans la Tour sont tués (estimation à 1600 environ) ; à 8h52 la Tour de contrôle perd contact avec le vol 175 et à 9h03 il connaît le même destin en s'écrasant dans la Tour Sud (56 morts dont 5 pirates de l'air).

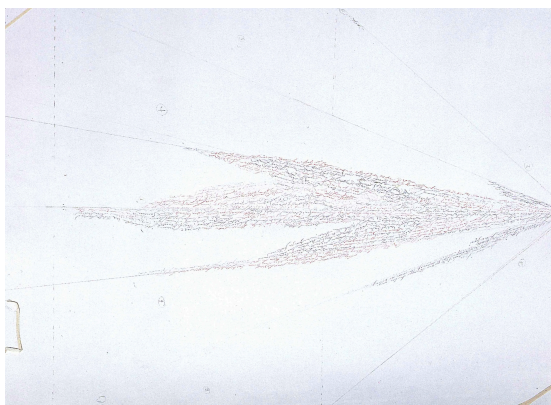


Fig. 4b Plane Schematic, 2002, graphite sur papier fait main 26 x 18 pouces, Collection de l'artiste, Catalogue de l'exposition

© The Andy Warhol Museum, Courtesy of the artist

Comme artiste, Patti Smith se positionne du côté de l'engagement par l'art qu'elle essaie de produire par plusieurs expressions : dessin, écriture, performance, musique. Cet engagement politique de l'artiste la situe à la marge du discours dominant. Ainsi, Smith fusionne dans et par une catharsis son art, son engagement politique et sa vocation spirituelle. Sa position est très modeste : l'art doit instruire, provoquer et transformer^[32]. Elle crée une archive de son expérience, un verbo-iconique et poétique, qui produit un discours par l'acte de performance créatrice de l'écriture. Elle écrit et dessine de l'endroit du sujet qui prend position.

Dans les écrits de Patti Smith, c'est l'image qui est déconstruite par les mots afin de renaître comme *graphie* qui lie son expérience à un *anti-témoignage* à l'encontre du *discours dominant*. Son expérience d'artiste s'étend ainsi comme appel à la responsabilité pour toute l'humanité contre *l'évanouissement du respect pour la vie et pour l'histoire* (p. 15, je traduis). Par le dispositif utilisé, une sorte de trame de textes et d'images, elles-mêmes dessinées par des mots, Smith explicite un sens de l'expérience inséparable de l'ensemble *verbo-iconique*. Et ce sont ses effets qui appuient la *puissance créatrice* de son œuvre tout en produisant un *discours non dominant* et un *anti-témoignage*. Elle *produit une faille* comme une brèche dans une ligne de défense : un détachement du témoignage et du *discours dominant* afin de prendre la responsabilité pour son peuple et, respectivement, pour toute

³² SMITH John W., *Strange Messenger. The Work of Patti Smith* [texte imprimé]. 1re éd. Pittsburgh, Pennsylvania : The Andy Warhol Museum, 2002, p. 43 ; je traduis et paraphrase.

l'humanité. Cela fait écho à son énoncé d'antan - « I am an American artist, and I have no guilt » - et à sa prise de conscience face au désastre à venir :

« *I am an American artist, and I feel guilty about everything. In spite of this I will not turn away. I will keep working. This I perceive as duty. As I pray to God that in days to come, I will not awake and rise with the blood of the Afghan people dripping from my American hands.* » (*Twin Death*, p.55)

L'œuvre de Patti Smith dédiée aux événements du 11 septembre fait figure de document et d'archive de l'expérience – elle *fait expérience* – tout en protégeant son autonomie comme *anti-témoignage*. C'est ainsi que l'on peut la penser *comme* partagée entre texte et image, fusionnée aux moyens de l'intertextualité et de l'intermédialité. Or, cette fusion a quelque chose de commun avec ce que Gilles Deleuze appelle « *héautonomie* de l'image », qu'il emprunte à la pensée kantienne. de l'*héautonomie*^[33] : celle-ci doit signifier une autonomie de l'image sur elle-même et pour elle-même, comme autoréférence. Ainsi deux images, visuelles et énonçables, appuient le sens de l'*archive*^[34]. Cette image *héautonome*, qui détient une visibilité maximale au cinéma, produit l'effet énonçable. A son tour, cet effet devient l'intelligible de l'image et donne sens au *discours*. Chez Smith nous avons ces deux types d'images : *image-texte* et *texte-image* qui sont de plus travaillés par les sons des guitares, en un sens des images audio-visuelles, surgissant de la lecture des poèmes, et par la rythmique spécifique qui ressort de son écriture.

Ce modèle d'*archive*, d'image audio-visuelle, explicite les écrits de Patti Smith, puisque l'audiovisuel, en tant qu'archive, se réfère à l'expérience. Patti Smith produit de l'expérience : celle-ci dessine une faille entre *discours dominant* et *anti-témoignage*. Les *médiums* qu'elle utilise, l'ensemble inséparable *verbo-iconique* producteur du son et de sens, ne forment pas une totalité mais protègent l'autonomie du visuel et de l'énoncé en renforçant l'intelligible de l'image^[35].

Par exemple, dans *Babelfield*^[36], c'est la juxtaposition des langues et des cultures qui explose : le langage n'est plus en état d'exprimer ce qui arrive, d'où les interjections et les balbutiements de la langue qui se déversent dans une image sonore assurée

³³ Voir à ce sujet l'analyse de ZABUNYAN Dork, *Gilles Deleuze : Voir, parler, penser au risque du cinéma* [texte imprimé]. 1er éd. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 282

³⁴ « L'héautonomie de deux images ne supprime pas mais renforce la nature audio-visuelle de l'image, elle affermit la conquête de l'audio-visuel. », DELEUZE Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Ch. 9 « Les composantes de l'image » [texte imprimé]. 1re éd. Paris : Minit, 1985, p. 330

³⁵ « Ce qui constitue l'image audiovisuelle, c'est une disjonction, une dissociation du visuel et du sonore, chacun héautonome, mais en même temps un rapport incommensurable ou un « irrationnel » qui les lie l'un à l'autre, sans former un tout, sans se proposer un moindre tout. », DELEUZE Gilles, *ibid.*, p. 334

³⁶ SMITH Patti, « Babelfield », dans *Strange Messenger. The Work of Patti Smith* [texte imprimé]. 1re éd. Pittsburgh, Pennsylvania : The Andy Warhol Museum, 2002, p. 65

par des bruits de guitare. Et c'est l'image réalisée par le dessin qui vient pour témoigner de cette déconstruction totale de la Tour de Babel. On effectue alors un lien entre les employés clandestins des tours du World Trade Center, dont nous ne connaissons jamais ni les noms ni les visages, représentant une multiplicité de langues parlées, avec la Tour de Babel : une pensée désespérée pour la perte de ces vies humaines anonymes.

Dans le but, que nous supposons, de mettre en rivalité les deux tours du World Trade Center et la Tour de Babel, l'artiste construit des images par des mots. [Fig.5]. Elle fait une parodie de ce qui reste des Tours, un travail en miroir, comme décrit dans le travail de Joyce Carol Oates : dans le nuage de poussière pesant au-dessus de la ville déchu, sans mesure du temps ni de l'espace, dans un immeuble du Lower Manhattan à New York, déserté ce matin du 11 septembre 2001, le *sujet de l'expérience* est condamné à devenir un « être-mutant-muet - transformé-à-jamais, condamné à survivre sur ses propres restes »³⁷. L'autre versant est le travail avec la matière et les divers métaux comme l'or, que Patti Smith utilise dans la réalisation de la peinture représentant la Tour Sud « South Tower Gold (Monster)³⁸ », marque un commencement à partir d'où l'artiste se met à jouer avec l'image.



Fig. 5 South Tower, The Gems of Tragedy, 2002, graphite, crayon, bande et image numérique sur papier 13 3/8 x 11 pouces, Collection de l'artiste, Catalogue de l'exposition

© The Andy Warhol Museum, Courtesy of the artist

³⁷ OATES Joyce Carol, « The Mutants », dans *I Am No One You Know: Stories* [texte imprimé]. 1re éd. New York : Harper Perennial, 2005, p. 286, « a mutant being, primed to survive », je traduis.

³⁸ SMITH Patti, *ibid.*, p. 61 : South Tower Gold (Monster), 2001, sérigraphie et peinture à l'eau sur papier, 31 x 29 pouces, collection de l'artiste.

Patti Smith se livre ainsi à un *anti-témoignage* des événements porté par les *puissances du faux*^[39], puissances créatrices artistiques, inspirées des thèmes leibniziens, et plus tard nietzschéens, de la *possibilité* de deux mondes opposés, du *vrai* et du *faux*, qui sont en même temps *incompossibles*. Cela suppose une existence non exclusive de son œuvre et montre que, par la faille de ces deux mondes, la *puissance créatrice* va au-delà de l'expérience imposée par le *discours dominant*.

Elle crée une *archive* qui lui est propre et où la question de la vérité est posée par rapport à l'expérience subjective. Celle-ci suit les lignes de faille, qui écrivent et tracent une rupture du sensible dans la représentation de l'histoire. En employant le cadre visuel et symbolique de la Tour de Babel dans son *Babelfield*, comme représentation des ruines du World Trade Center, Smith transforme le sens de la vérité^[40] et l'image du réel en *expérience* à la recherche d'une reconstruction et résilience.

Dans un dispositif légèrement différent, l'œuvre *Twin Death* rappelle le genre de la *confessional poetry* – courant qui existe depuis les années 1960 aux États-Unis, et consiste en l'écriture et le partage de l'émotion, comme réaction écrite à la première personne :

« *I am afraid art is useless.* » (p. 52) [...]

« *I think of Picasso and how he reacted to the bombing of Guernica. How he translated his pain and horror into a monumental work that moves and teaches us to this day. I return to my wall. [...]* It seemed wonderful because there were two. » (p. 53)

Mais avant même d'arriver à cette négation de l'image, explicitée par son double « there were two », et par l'image elle-même, l'artiste déclare son engagement et réaffirme ainsi son expérience de l'achoppement du réel, comme travail de reconnaissance et de mouvement vers soi :

« 9.15 *Once in another century, I penned with arrogance, 'I am an American artist, and I have no guilt.' Now I feel compelled to utter, 'I am an American artist, and I feel*

³⁹ Contenant la critique de la vérité, en tant que discours, ainsi que la connaissance comme forme universelle et non historique, les *puissances du faux* conduisent à la vocation artistique de créer de la vérité : une fonction créatrice et destructrice à la fois. Voir : DELEUZE Gilles, « Les puissances du faux », chapitre 6, Cinéma 2, L'image temps [texte imprimé]. 1re éd. Paris : Éditions de minuit, 1985.

⁴⁰ « Le vrai ne se définit ni par une conformité ou une forme commune, ni par la correspondance entre les deux formes. Il y a disjonction entre parler et voir, entre le visible et l'énonçable : "ce qu'on voit ne se loge jamais dans ce qu'on dit", et inversement. La conjonction est impossible à un double titre : l'énoncé à son propre objet corrélatif, et n'est pas une proposition qui désignerait un état de choses ou un objet visible, comme le voudrait la logique ; mais le visible n'est pas davantage un sens muet, un signifié de puissance qui s'actualiserait dans le langage, comme le voudrait la phénoménologie. L'archive, l'audiovisuel est disjonctif. », DELEUZE Gilles, *Foucault* [texte imprimé]. 2e éd. Paris : Minuit, 1986/2004, p.71

guilty about everything'. In spite of this I will not turn away. I will keep working. This I perceive as duty. As I pray to God that in days to come, I will not awake and rise with the blood of the Afghan people dripping from my American hands. »
(p. 55) [...]

« 9.17 [...] Like a child I want to see them, or what is left of them, and say goodbye. [...] In this pursuit I am granted this vision: from Liberty Street I see their skeletal remains, resembling Brueghel's portrait of Babel.

Atopé them, two twisted fingers reach heavenward in the perfect shape of a V. The simple sign for Peace. » [...] (p. 55)

Twin Death est écrit comme un journal intime qui se transforme en poésie et en image dans *Babelfield*, où le langage est plus dense. Patti Smith y donne l'impression de parler au nom des terroristes qui ont perpétré les attentats du 11 septembre 2001, mais de façon confuse et en faisant figurer des images phalliques : la tour comme symbole de pénétration. Il est toutefois difficile de comprendre qui parle. Avec cette écriture, nous nous trouvons devant la fusion de l'image de tours, de guitares, d'autres objets et de personnages, ou d'allusions à la mythologie grecque ainsi qu'aux irruptions volcaniques.

Patti Smith *écrit* des images. Elles se suivent et se détruisent l'une l'autre : les images des tours de Babel et du World Trade Center. Mais aussi, parfois, il n'y a pas d'image – l'image est faite de deux feuilles blanches positionnées en *vue parallaxe* sur son mur destinées à *échoir* :

« 9.17 [...] My wall has twin sheets of paper. There is no image. I have decided that is my portrait. Not what we see, but what we don't see and will never see again. Two pure white sheets empty as the sky to the right of my stoop, at the base of my street. » (p. 55)

Les œuvres réalisées à partir des allusions à la Tour de Babel, illustrant en soi la défaillance, l'échec, des humains, mettent en scène sa mise en ruine. La ruine, et non plus le temps historique, dessine un paysage anachronique de l'« avant » et de l'« après » : la tentative de l'humanité de continuer. Le choix de la représentation des tours du World Trade Center en ruines, révèle une mise à nu d'une réalité déçoue : elle est endeuillée par l'échec de l'humanité de vivre ensemble. Exactement comme dans l'histoire biblique de la Tour de Babel. Mais quelles conséquences ?

Dans son *Ground Zero Gold – Midas – 1*, 2002, à travers le personnage de la mythologie grecque Midas^[41], l'artiste nous reconduit à la problématique du *spectacle* et de la *tragédie*. [Fig. 6] Midas transforme tout en or par le toucher, mais cette transformation est meurtrière : il touche ceux qu'il aime, et ils sont transformés en or et en meurent. Dans les écrits de Smith, le personnage de Midas se révèle ainsi être le porteur de la métaphore de la *société du spectacle* : le désir débordant, mais meurtrier, de toujours plus. Or, ce désir, n'est-il contradictoire et dévastateur dessinant une mise en abîme et donc une faille dans son propre fondement ? Cette société est celle qui porte le progrès destiné à servir l'homme qui le crée, toutefois celui-ci se retrouve dépassé par sa propre création : l'effet pervers du système du capital où on peut se demander « le processus marchand est-il sourd de raison ? », ou bien « est-il toujours en attente d'un retour sur sa mise quelle qu'elle soit la conséquence ? ». C'est en ces termes que nous pourrions peut-être évoquer un des sens du concept du sublime – *le sublime technologique*^[42], lequel dans certains cas, suppose une défaillance et une mise en abîme de celui qui s'y confronte. Ce sens du sublime, comme par analogie avec les forces de la nature, dépasse notre imagination et nos capacités de maîtrise : serait-il à même de provoquer l'achoppement de l'imagination ?

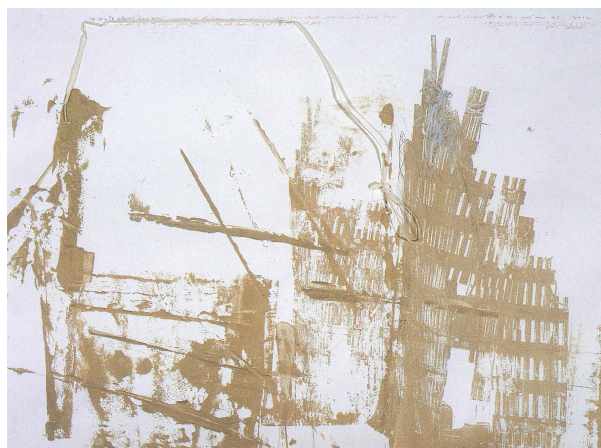


Fig. 6 *Ground Zero Gold – Midas 1*, 2002, sérigraphie sur papier 18 x 26 pouces, Collection de l'artiste, Catalogue de l'exposition

© The Andy Warhol Museum, Courtesy of the artist

⁴¹ Midas, Roi de Phrygie (VIII^e siècle av. J.-C.), héros de plusieurs légendes mythologiques. Midas reçoit en cadeau de Dionysos la faculté de transformer en or tout ce qu'il touche.

⁴² GENE Ray, *Terror And The Sublime In Art And Critical Theory: From Auschwitz To Hiroshima To September 11* [texte imprimé]. 1er éd. New York : Palgrave MacMillan, 2005.

Soutenue dans *Bambiland*^[43] d'Elfriede Jelinek, l'idée de l'échec du capitalisme en lien avec les événements américains du 11 septembre 2001, revient dans l'œuvre de Christoph Schlingensief, impliquant Jelinek et Smith, *The African Twin Towers*, 2005, tout juste deux ans après l'exposition de *Strange messenger* de Patti Smith. Pourrait-on y lire la défaillance du *nouveau grand récit* américain qui n'a pas réussi à s'écrire ? Les deux guerres conséquentes – celle d'Afghanistan (invasion le 7 octobre 2001) et celle de l'Iraq (invasion le 20 mars 2003) – ne traduisent-elles pas une faille à multiple faces : de l'imaginaire collectif, du capital-monde, de la pèrversion des *Twin Towers* d'une Afrique oubliée ? Il n'y a donc pas eu de *nouveau grand récit* américain conséquent et issu des événements : la tentative de l'imposer a échoué, elle est défaillante. Il n'a fait que retourner son mode de fonctionnement supposé contre lui-même. Il a envoyé ses propres restes contre lui-même. Le projet *The African Twin Towers* (2005) de Christoph Schlingensief pourrait être pensé comme allusion à cet échec. Et dans la continuité de l'influence qu'elle subit des artistes « complets » comme William Blake, Patti Smith trouve une place dans cette œuvre de Schlingensief qui réfléchit et agit à partir de, et avec le modèle wagnérien de l'« œuvre d'art total ».

Or, *The African Twin Towers* n'est pas un projet qui définit une prise de position directe contre un monde qui balbutie et vacille entre ordre et désordre. En revanche, c'est un projet qui met en scène l'ordre et le désordre du monde et engage le spectateur à jouer un rôle. Réalisée en Afrique, en Namibie, ancienne colonie allemande, dans la plus ancienne ville du Sud-Ouest africain – Lüderitz, fondée par des commerçants allemands en 1880 au bord de l'océan Atlantique, le film documentaire du projet *The African Twin Towers* trame des liens entre une culture occidentale coupable, richesse spirituelle locale et puissance artistique créatrice. Pour Schlingensief, l'Afrique est le lieu de culture spirituelle riche où nous pouvons acquérir des connaissances considérables. Il y reproduit son *Animatograph* (scène circulaire sensée pouvoir montrer toutes les parties de la mise en scène) et organise un Festival d'Opéra^[44] consacré à l'œuvre de Richard Wagner en y installant son *Village Opéra*. Le film du projet *The African Twin Towers* est basé sur des traits de la Cosmogonie scandinave, la Bible et l'Opéra de Richard Wagner : *Le Crépuscule des dieux* (1848). Tout le monde est invité à y participé et en particulier les habitants de la ville de Lüderitz. [Fig. 7]

⁴³ JELINEK Elfriede, *Bambiland* [2004], Éditions Jacqueline Chambon, 2006.

⁴⁴ Voir : <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=festspielhaus>

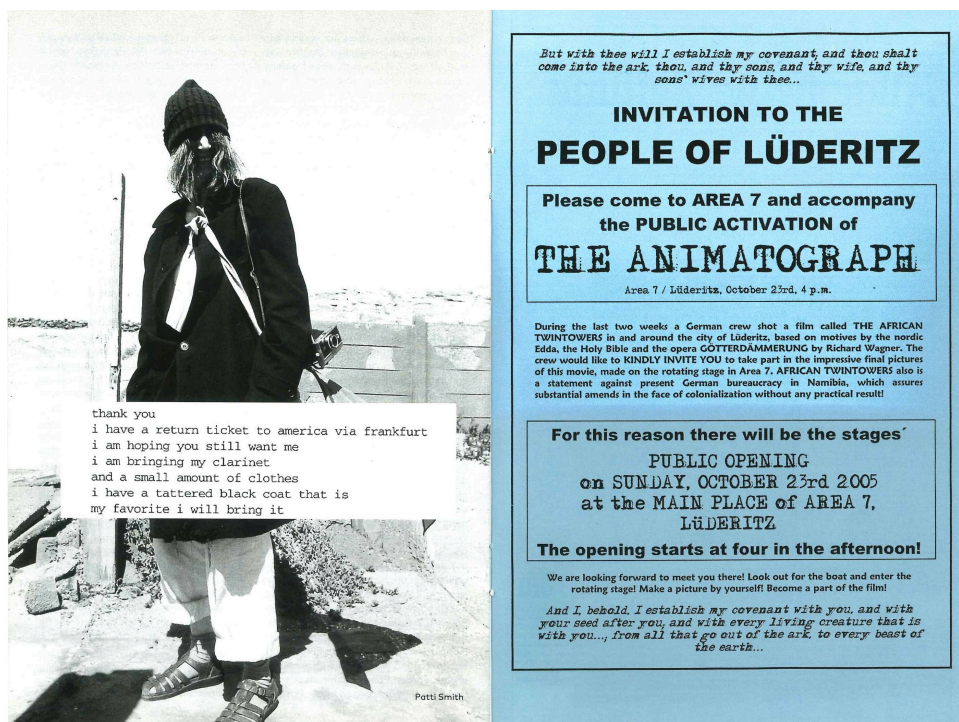


Fig.7 Livret DVD The African Twin Towers Der Ring 9/11 2005 2009 Invitation People Lüderitz and Patti Smith left Courtesy of the Producer Frieder Schlaich

© Filmgalerie 451

Schlingensief fait cette annonce comme manifeste contre l'administration allemande présente en Namibie. Pour lui, elle doit assurer des réparations substantielles suite à la colonisation, pourtant sans aucun résultat concret. Or, en toute connaissance de cause son projet est mis en échec par lui-même : qui est-il, en tant qu'artiste, homme de son temps, pour se sentir – être coupable, ou plus encore pour s'ériger, contre l'histoire coloniale ?^[45] Il prend donc une position de se montrer sans démonstration de culpabilité personnelle. L'allusion avec les événements américains du 11 septembre 2001 et l'événement que crée le projet *The African Twin Towers*, en impliquant Patti Smith, déconcerte encore plus la compréhension. Patti Smith est invitée à prendre part dans le projet : elle s'y déplace. Elle amène son manteau favori, sa clarinette, sa caméra et ... son journal. Mais sa participation au projet semble faire partie d'une allusion intertextuelle qui joue en faveur de Schlingensief. Néanmoins on retrouve dans cette intertextualité

⁴⁵ HAMERS Jeremy, « The African Twin Towers Unveiling the creative process in Christoph Schlingensief's late film work », *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 12, 2021, pp. 76-93, p. 88

les strates de l'histoire comme mise en rubrique et porteuse de la rupture Nord/Sud, de la problématique coloniale et du discours dominant. Cette mise en commun de la puissance créatrice des deux auteurs relève la fragilité de l'état des choses et pointe le conflit intérieur toujours présent : celui de la défaillance du système capitaliste. La puissance de ce message est l'appel adressé à certains spectateurs qui pourraient être qualifiés de « cyniques »^[46]. À l'évidence ce message n'affecte pas tout le monde mais pour certains auteurs, il s'agirait même de la figure du spectateur « cynique moderne »^[47], lequel, étant apolitique, s'adapte à toute contradiction fondamentale. Vue sous cet angle la déclaration de (non) culpabilité de Patti Smith est exempte de toute posture cynique.

Le réconfort qu'elle apporte à Christoph Schlingensiefel à son arrivée au tournage - « sometimes you are present and not present at all »^[48] - permet la transition vers la fusion du processus créatif avec l'œuvre elle-même en dégagant un message résolument politique. Celui-ci doit maintenir le cours de l'histoire en évitant à tout prix sa falsification et la rupture du sensible, en empêchant le regard du « cynique moderne » de se détourner de l'engagement politique et en exigeant, par les puissances créatrices de l'art, la reconnaissance d'une histoire chargée de multiples références et rubriques.

Patti Smith reprend son écriture (et cela durant le projet *The African Twin Towers*) et inscrit dans son journal :

« In the beginning there was nothing and the nothing was the word the word was imagination and this was imagined and came true.

a great canyon quiet and infinite where all the elements become one »^[49]

⁴⁶ HAMERS Jeremy, « The African Twin Towers Unveiling the creative process in Christoph Schlingensiefel's late film work », *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 12, 2021, pp. 76-93, p. 81

⁴⁷ HAMERS Jeremy, « Au-delà de l'exil : la critique cynique de Peter Sloterdijk, » in *Le discours « néo-réactionnaire*, éd. Pascal Durand, Sarah Sindaco, Paris: CNRS Éditions, 2015, 347-58 ; Voir aussi : SLOTERDIJK Peter, *Critique of Cynical Reason* [1983], trans. Michael Eldred, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

⁴⁸ HAMERS Jeremy, « The African Twin Towers Unveiling the creative process in Christoph Schlingensiefel's late film work », *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 12, 2021, pp. 76-93, p. 89

⁴⁹ Patti Smith – Interview (and still image of her diary), vidéo 3 min, 2005, dans Christoph Schlingensiefel, *The African Twin Towers. Der Ring – 9/11*, film, 2005.

Cette expérience de subjectivité radicale, *écrite* et *dessinée*, représente la rencontre avec la matérialité visuelle et sa représentation en œuvre d'art. L'engagement explicité dans l'œuvre de Patti Smith quant aux événements du 11 septembre 2001 provoque l'imaginaire : il s'évanouit, s'échoue, dans la trame d'écriture et d'image mêlés de réflexion et de désespoir. Cette œuvre produit un *discours non dominant* comme un *anti-témoignage* dessinant une faille, un échec, un impossible qui ne cesse pas de s'écrire par et dans l'expérience traduisant un malaise du réel.

Patti Smith *reproduit (perform)* ainsi son expérience des événements en constituant une *archive* : dessin, écriture, performance, musique. Elle fusionne la nécessité d'une prise de conscience politique avec l'art comme catharsis redonnant des valeurs spirituelles à l'humanité. Elle s'emploie à affirmer que l'art doit instruire, provoquer et transformer. Smith propose ainsi une vision particulière de l'histoire. Son œuvre s'avère donc exemplaire et ouvre des perspectives sur les possibilités de l'art de mettre en mouvement les consciences et de rendre les discours *compossibles* par les *puissances créatrices du faux*. Et peut-être, cela permettrait-il de réparer les failles historiques pour ne plus permettre les défaillances mémorielles ? [Fig. 8]



Fig.8 Patti Smith's hands holding a photograph & A Poem from her Journal, From African Twin Towers Catalogue, 2008 © Claus Philipp

© Curtesy of Neue Galerie Graz/Universalmuseum Joanneum

« *They had no one to built monuments in their names*

[...]

it was the hanged man for the sake of humankind who no longer remembers »

(Patti Smith, dans *The African Twin Towers*, catalogue, 2008, p. 027)

NELI DOBREVA

NELI DOBREVA, Philosophe, titulaire d'un doctorat de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne en Arts, arts plastiques et musicologie, spécialité esthétique, dont la thèse s'interroge sur les « Enjeux esthétiques et politiques des images du 11 septembre 2001. Mise en récit et kitschification des événements ». Elle enseigne la Philosophie de l'art/ l'esthétique au sein de l'École des Arts de la Sorbonne et l'Histoire des idées politiques anciennes et modernes au sein de l'European School of Political and Social Sciences (ESPOL) de l'Université catholique de Lille. Auteure de plusieurs articles et d'un livre en préparation (*Objets Vivants : formes de vie et autonomie du non-vivant, Mimesis, 2024*), récemment Neli Dobrova a publié : *Esthétique environnementale et citoyenneté* en tant qu'éditrice invitée pour le numéro spécial du Nordicum-Mediterraneum Special Issue on Environmental Aesthetics: <https://nome.unak.is/wordpress/volume-14-no-3-2020/>