

Uncanny Extractivism

Reader

Uncanny Extractivism [Extractivisme de l'étrange] est une soirée proposée par Thomas Lasbouygues et Mathieu Tremblin autour de la question des ressources et de leurs potentialités en perspective de la société capitaliste et de ses effets sur nos milieux. D'une lecture d'extraits de textes au sein d'un paysage sonore à la projection d'une sélection de vidéos d'actions contemplatives, les œuvres des invité·es ménagent de multiples régimes d'attention et modalités de pratique qui tissent d'étranges liens avec les écosystèmes naturels et urbains.

Le Comte de Lautréamont.
Les Chants de Maldoror. 1874.

Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage ! Qui te dit que tu n'en renifleras pas, baigné dans d'innombrables voluptés, tant que tu voudras, avec tes narines orgueilleuses, larges et maigres, en te renversant de ventre, pareil à un requin, dans l'air beau et noir, comme si tu comprenais l'importance de cet acte et l'importance non moindre de ton appétit légitime, lentement et majestueusement, les rouges émanations ? Je t'assure, elles réjouiront les deux trous informes de ton museau hideux, ô monstre, si toutefois tu t'appliques auparavant à respirer trois mille fois de suite la conscience maudite de l'Éternel ! Tes narines, qui seront démesurément dilatées de contentement ineffable, d'extase immobile, ne demanderont pas quelque chose de meilleur à l'espace, devenu embaumé comme de parfums et d'encens. [...] Il y en a qui écrivent pour rechercher les applaudissements humains, au moyen de nobles qualités du cœur que l'imagination invente ou qu'ils peuvent avoir. Moi, je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté ! Délices non passagères, artificielles ; mais, qui ont commencé avec l'homme, finiront avec lui. Le génie ne peut-il pas s'allier avec la cruauté dans les résolutions secrètes de la Providence ? ou, parce qu'on est cruel, ne peut-on pas avoir du génie ? On en verra la preuve dans mes paroles ; il ne tient qu'à vous de m'écouter, si vous le voulez bien...

Peter Geimer.
Mouches. Un portrait. 2026.

Selon l'historien de l'art André Pigler, dans l'histoire de la peinture, les mouches représentent des protections contre les attaques d'insectes : « Et, en effet », note Pigler en 1964, « les restaurateurs d'aujourd'hui en sont témoins, combien les tableaux anciens sont souillés de taches provenant de mouches et quel travail patient demande souvent l'élimination de ces souillures ». Les mouches peintes, en conclut Pigler, étaient censées préserver les toiles de cette contamination.

« C'est par sa propre image qu'on peut se défendre contre le parasite. [...] Cette croyance est une ancienne analogie du principe fondamental de la thérapie homéopathique, selon lequel *similia similibus curentur* [le semblable se soigne par le semblable]. [...] Selon l'opinion générale, la raison de l'absence des mouches dans le Palais de Tolède et le Palais des Doges à Venise était que leurs représentations gravées les tenaient à l'écart. »

Déjà Virgile aurait fixé une mouche en bronze à l'une des portes de la forteresse de Naples afin de maintenir éloignées de la ville ses congénères vivantes. La thèse de Pigler ne s'est pas imposée dans l'histoire de l'art et est aujourd'hui tombée dans l'oubli. En effet, elle ne permet pas d'expliquer pourquoi on n'aurait protégé qu'un nombre relativement restreint d'œuvres d'art de la souillure des mouches et pourquoi, parmi elles, presque exclusivement des œuvres des XVe et XVIe siècles. Qu'elle soit vérifiable ou pas, cette thèse permet toutefois de formuler une hypothèse intéressante : et si l'art du trompe-l'œil était une peinture destinée aux mouches ?

Les mouches de l'histoire de l'art si parfaitement imitées ne s'adresseraient pas alors à nous, spectateurs humains, mais aux innombrables générations de mouches des siècles passés qui, se dirigeant vers un tableau, à la vue de leurs congénères peintes se seraient arrêtées et, perplexes, auraient modifié la trajectoire de leur vol.

[...] À quoi ressemblerait l'histoire du grand art européen du point de vue d'une mouche ? Parmi les innombrables œuvres sur lesquelles elle pourrait s'amuser à courir, quelques-unes sortiraient du lot qui lui joueraient un mauvais tour et dont elle devrait se méfier.

Jeremy Hawkins.

« Cronenbourg, April 25 ». 2024.

*it saw over the dig and the digging both as it or they had not
imagined a layering too orderly in its ruin like a cake just executed or
a trench baring the dead stuff in strata too well pleated with the refuse
of a forgotten demolition a rumoured church under/ground in stripes
inhospitable to the digger it watched our yard or no one's dis/possessing
beneath below around the house become tour it had left wanting*

*we or they found an extra foundation down beneath the first foundation
that ended for now as a second as though in a metaphysics it had never
asked for but accepted as a proposition as as-if the house were a simple
single standard deviation away from permanence or transience please
take y/our pick in the w/hole opened like a strip mine or like a strip
mine stripped down to an absence with nothing precious left as in the
same thing*

*then it was faced with the question of how to proceed how to live and
how to pay with so little to fill the now crevasse now pit with a dirt we
or they qualified as poor as low alongside busted concrete gravel maybe
clay too impure to fire and cement too late after expiration or too soon
sedimented but all before ten centimetres of stuff good for growing alien
lawns with alien grass for looking and it looked past futures it had
seen empty of desire to the riot of dandelions and poppies taking the
heights around the crater lip we or they had heaped just right for vo-
lunteers to take or take back as a ground living it came to understand
nothing more than absence emptied and filled as if inert as if the cherry
tree took no notice the merle came to feast in the fucking suburbs*

iel observait le trou et le trou en train d'être creusé
— iels n'avaient pas imaginé une stratification aussi ordon-
née dans sa ruine, tel un gâteau tout juste confectionné ou
une tranchée mettant à nu la matière morte en strates trop
bien plissées, mêlant les débris d'une démolition oubliée et les
vestiges supposés d'une église souterraine en bandes inhospi-
talières pour le fouilleur ; iel surveillait notre cour — ou celle
de personne — en train d'être dépossédée, sous, en dessous,
autour de la maison devenue visite, laissant un manque ;
elleux ou nous découvrîmes une fondation supplémentaire
sous la première, qui s'achevait là comme une seconde, telle
une métaphysique qu'iel n'avait jamais réclamée mais ac-
ceptée comme une proposition, comme si la maison n'était
qu'à un simple écart-type de la permanence ou de la fugaci-
té — faites votre choix — dans ce vide ouvert comme une
mine à ciel ouvert, ou dépouillé jusqu'à l'absence, sans rien
de précieux restant ; puis iel fut confronté-e à la question de
la marche à suivre, de la manière de vivre et de payer avec si
peu de choses pour combler ce qui était désormais crevasse,
désormais fosse, avec une terre qu'elleux ou nous qualifions
de pauvre, de médiocre, côtoyant du béton brisé, du gravier,
peut-être de l'argile trop impure pour la cuisson et du ci-
ment périmé ou sédimenté trop tôt, le tout surmonté de dix
centimètres de matière propice à faire pousser des pelouses
étrangères, aux herbes étrangères destinées au regard ; et iel
regarda au-delà des futurs qu'iel avait vus vides de tout désir,
vers la prolifération de pissenlits et de coquelicots s'emparant
des hauteurs autour du bord du cratère — qu'elleux ou nous
avons façonné juste comme il faut pour que des plantes pion-
nières s'y installent ou le reconquièrent comme sol vivant ; iel
en vint à ne rien comprendre d'autre que l'absence, vidée et
remplie, comme inerte, comme si le cerisier n'y prêtait aucune
attention, alors que le merle venait festoyer dans cette putain
de banlieue

Howard-Phillips Lovecraft.
L'appel de Cthulhu. 1926.

C'étaient des cités cyclopéennes, faites de blocs de pierre titanesques et de monolithes qui s'élançaient vers le ciel, le tout ruisselant de vase verte et sinistre d'horreur latente. Des hiéroglyphes couvraient murailles et piliers, et d'un point indéterminé, au-dessous, montaient des rumeurs confuses, comme si quelque chose d'immense remuait dans les profondeurs.

[...] Cette chose, d'une corpulence plutôt boursouflée, semblait empreinte d'une effroyable et inhumaine malignité, et se tenait accroupie, l'air mauvais, sur un bloc ou un piédestal rectangulaire recouvert de caractères indéchiffrables.

[...] J'ai contemplé tout ce que l'univers peut renfermer d'horreur ; désormais le ciel du printemps et les fleurs de l'été me paraîtront imprégnés de poison. Je crois que je n'ai plus longtemps à vivre. Je connaîtrai la même fin que mon oncle et le malheureux Johansen. J'en sais beaucoup trop, et le culte existe toujours. Cthulhu lui aussi existe toujours (du moins, je le suppose) dans ce caveau de pierre qui l'abrite depuis des siècles innombrables. Sa cité maudite est à nouveau ensevelie au fond de l'océan (comme a pu le constater le Vigilant qui s'est rendu sur les lieux après la tempête d'avril), mais ses ministres sur la terre continuent à chanter, à danser et à tuer dans des lieux solitaires auprès de monolithes couronnés de son image. Il a dû être englouti dans les abîmes sous-marins pendant qu'il se trouvait dans sa noire citadelle, sans quoi, à l'heure qu'il est, le monde entier hurlerait de terreur. Qui peut prévoir la fin ? Ce qui a surgi peut disparaître ; ce qui a disparu peut surgir à nouveau.

Un démon répugnant attend son heure en rêvant au fond de la mer, et la mort plane sur les cités chancelantes des hommes. Un jour viendra... mais, non ! Je ne dois ni ne puis y penser ! Si je ne survis pas à ce manuscrit, fasse le Ciel que mes exécuteurs testamentaires permettent à la prudence de l'emporter sur l'audace et veillent à le dissimuler à tous les yeux.

[...] Les flots ont englouti la grande cité de pierre de R'lyeh, avec ses monolithes et ses sépultures. Les eaux profondes, chargées d'un mystère primaire que même la pensée ne peut franchir, ont coupé le rapport spirituel. La mémoire est cependant restée intacte et les grands prêtres ont annoncé que la cité émergera de nouveau quand les étoiles seront propices. C'est alors qu'ont surgi les noirs esprits de la terre, ombreux et corrompus, porteurs de vagues rumeurs issues des cavernes perdues du socle sous-marin. Mais Castro n'avait pas osé en parler. Il s'était interrompu brusquement, et ni la persuasion ni la subtilité n'avaient pu l'inciter à en dire plus à ce propos. Curieusement, il avait aussi refusé de donner une taille aux Anciens. Il pensait que le centre du culte se trouvait dans le désert d'Arabie, où dormait Irem, la Cité cachée des Colonnes. Le culte n'avait aucun lien avec celui des sorcières en Europe et n'était guère connu que de ses membres. Il n'était clairement mentionné dans aucun livre. Les Chinois immortels avaient pourtant décelé dans le Nécronomicon de l'Arabe dément Abdul Alhazred certaines allusions que les initiés pouvaient interpréter à leur gré, et en particulier ces versets si discutés :

« N'est pas mort ce qui a jamais dort
Et au long des ères peut mourir même la mort. »

Donna J. Haraway.
Vivre avec le trouble. 2016.

Mon premier démon familier sera une araignée:
Pimoa cthulhu. On la trouve sous les souches, dans les forêts de séquoias des comtés de Sonoma et de Mendocino, non loin de chez moi, au nord de la Californie. Personne ne vit partout, tout le monde vit quelque part. Rien n'est lié à tout, tout est lié à quelque chose. Cette araignée est à sa place, elle a sa place. Elle tire pourtant son nom d'intrigants voyages ailleurs. L'arachnide aux huit pattes tentaculaires m'aidera ici dans mes va-et-vient et m'accompagnera le long des racines et par les chemins. Son nom générique, Pimoa, vient de la langue des Gosiutes de l'Utah. Quant à son nom spécifique, thulhu, il renvoie aux habitants des profondeurs, à ces entités abyssales et fondamentales que l'on dit chthoniennes. Les puissances chthoniennes de Terra pénètrent le moindre tissu, elles sont partout. Et ce, malgré tous les efforts civilisateurs des agents des dieux du ciel pour les astraliser et installer des chefs, uniques, et leurs comités domestiqués de « multiples » ou de sous-divinités... Ah, l'Un et le Multiple. J'introduis en ce sens un petit changement par rapport à l'écriture taxonomique des biologistes: « cthulhu » devient « chthulu ». Et avec Pimoa chthulu, je propose un nom pour un ailleurs et un temps autre, qui a été, est encore, et pourrait encore être: le Chthulucène. Je me rappelle que « tentacule » vient du latin tentaculum, qui signifie « tâteur », et de tentare, qui signifie « sentir » et « essayer ». Je sais que mon araignée tout en pattes a des alliées aux bras nombreux. Des myriades de tentacules seront nécessaires pour raconter le Chthulucène. Les êtres tentaculaires m'entremêlent à la SF. Leurs appendices nombreux font des jeux de ficelles... Et me voilà enchevêtrée dans la poïésis (la fabrication) des fabulations spéculatives, de la science-fiction, des faits scientifiques, du féminisme spéculatif, du soin

des ficelles, du « jusqu'ici » et du « sans garantie ». Les êtres tentaculaires attachent et détachent, ils coupent et ils nouent, ils font la différence. Ils fraient des chemins et trament des conséquences (non quelque déterminismes), ils sont à la fois ouverts et intriqués (selon certaines manières et pas d'autres). Raconter des histoires et rapporter des faits, configurer des mondes et des temps possibles — des mondes matériels-sémiotiques disparus, actuels et encore à venir —, voilà ce que signifie SF.

Emma Bigé.

« Peur d'une planète blanche morte
par le More Worlds Collectiv ». 2025.

Face à la peur panique de voir s'effondrer « le monde » (conçu comme un ensemble monolithique et rendu équivalent au monde tel qu'il est connu depuis une perspective blanche), les savoirs universitaires sur le monde s'appauvrissent, se simplifient, effacent les histoires et les présents des altermondes autochtones. Ils conduisent ainsi paradoxalement à intensifier et propager la « mort blanche » : « quand la blanchité meurt, elle veut emmener tout le monde avec elle — ou du moins ne pas partir sans détruire avec elle d'autres mondes ». La mort blanche prolifère sous la forme des carbofascismes : « La blanchité est dangereuse quand elle a peur. Elle ne veut pas d'un monde où elle serait absente. Elle préfère le suicide collectif. Elle scande : Guns, God, and Oil! [des armes, un Dieu, du pétrole]. » Mais la mort blanche parle aussi une langue plus douce : elle veut sauver l'« environnement », la « planète », les « espèces », les « terr(it)oières » ; autant de concepts par lesquels l'environnementalisme libéral place la Terre sous contrôle logistique (blanc), et continue d'effacer les nombreux mondes qui l'habitent.

[...] LA TERRAFORMATION EST DÉJÀ LÀ

[...] Les concepts d'espèce, et de disparition des espèces (10 % des espèces connues depuis les débuts de la modernité/colonialité), masquent la réalité en atténuant les interdépendances, et en présentant une numération qui anesthésie : « Nous soutenons que la perte est bien plus grande et bien plus sérieuse que le récit des espèces en voie de disparition ne permet de le dire. Le cadre fourni par le concept d'extinction est inadéquat pour comprendre la perte comme interdépendante

et inter-être, la profondeur des silences qui se réfractent dans la perte. » Contre les projets de géo-ingénierie « terraformatrice » portés par les fantasmes de conquête intergalactique, nous devons nous rendre à l'évidence que la blanchité a été et continue d'être un « projet terraformateur » ici même. Plutôt que de prétendre à des savoirs « à distance », nous avons besoin de nous rendre responsables de notre participation à ce projet terraformateur : « plutôt que d'étudier l'environnement, engageons-nous dans des terraformations — cela nous obligera à étudier les processus interconnectés et spécifiques au travers desquels nous pourrions créer les conditions matérielles et affectives pour des êtres et des savoirs dont nous ne sommes pas détachés ».

Ursula K. Le Guin.
« La théorie de la fiction panier ». 1986.

Dans les régions tempérées et tropicales où les hominidés sont devenus des êtres humains, l'alimentation de ces espèces était principalement d'origine végétale. Au Paléolithique, au Néolithique et à l'époque préhistorique, entre 65 et 80 % de ce que mangeaient les êtres humains dans ces régions était cueilli ; la viande ne constituait l'alimentation de base que dans l'extrême Arctique. Les chasseurs de mammoth occupent certes de façon spectaculaire les grottes et les esprits, mais ce que nous devons réellement faire pour rester gras et vivant, c'était cueillir des graines, des racines, des bourgeons, des jeunes pousses, des feuilles, des noix, des baies, des fruits, et des céréales, auxquels s'ajoutaient la collecte d'insectes et de mollusques, ainsi que le piégeage d'oiseaux, de poissons, de rongeurs, de lapins et autre menu fretin sans défense afin d'augmenter les apports de protéines. Et nous n'avions même pas besoin d'y travailler dur — beaucoup moins durement en tout cas que des paysans asservis dans le champ d'un autre depuis l'invention de l'agriculture, beaucoup moins que des travailleurs salariés depuis l'invention de la civilisation. Un humain préhistorique moyen pouvait vivre bien en travaillant environ quinze heures par semaine.

Quinze heures par semaine consacrées à la subsistance, cela laisse beaucoup de temps pour d'autres choses. Tellement de temps, qu'il est possible que quelques agités, qui n'avaient pas un bébé dans les parages pour rendre leurs vies plus vivantes, ou pas de talent pour fabriquer, cuisiner ou chanter, ou rien de très intéressant à quoi penser, ceux-là ont pu décider un jour de filer chasser des mammoths. Dès lors, les chasseurs habiles pouvaient rentrer en titubant sous un fardeau de viande, les bras pleins d'ivoire, et avec une histoire.

Mais ce n'est pas la viande qui faisait la différence. C'était l'histoire.

Il est difficile de faire un récit vraiment captivant en racontant la manière dont j'ai arraché une graine d'avoine sauvage de son enveloppe, et puis une autre, et puis une autre, et puis une autre, et puis une autre, et comment j'ai ensuite gratté mes piqûres d'insectes, et Ool a dit quelque chose de drôle, et nous sommes allés jusqu'au ruisseau pour boire, nous avons regardés les tritons pendant un moment, et puis j'ai trouvé un autre coin d'avoine... Non, vraiment ça ne tient pas la comparaison avec la manière dont j'ai plongé ma lance au plus profond du flanc titanesque et poilu, tandis que Oob, empalé sur l'une des gigantesques défenses, se tordait en hurlant, et le sang jaillissait partout en de pourpres torrents, et Boob a été transformé en gelée lorsque le mammoth lui est tombé dessus alors que je tirai ma flèche infailible à travers son œil pour pénétrer son cerveau.

Cette histoire-là ne contient pas seulement de l'Action, elle possède un Héros. Et les Héros sont puissants. Avant que vous ne vous en soyez rendu compte, les hommes et les femmes dans le coin d'avoine sauvage, leurs enfants, l'habileté des faiseurs, les pensées des pensifs et les chants des chanteurs ne sont plus que des éléments de la nouvelle histoire, appelés au service de la saga du Héros. Mais cette histoire n'est pas leur histoire. C'est la sienne.

[...] Mais qu'en est-il du lendemain matin, lorsque vous vous réveillez dans le froid et la pluie ? Ne serait-il pas bon d'avoir alors quelques poignées d'avoine à mâcher et à donner à la petite Oom pour la faire taire ? Oui, mais comment faire pour en transporter davantage qu'une ventrée et qu'une poignée jusqu'à la maison ? Alors vous vous levez, vous allez sous

la pluie jusqu'à ce satané coin d'avoine boueux — mais ne serait-il pas bon d'avoir quelque chose pour porter bébé Oo Oo, afin de pouvoir ramasser les graines avec les deux mains ? Une feuille une calebasse une coquille un filet un sac une écharpe une hotte un pot une boîte un contenant. Un réceptacle. Un récipient. [...] Nous avons tous entendu parler des bâtons, des lances et des épées, de tous ces instruments avec lesquels on frappe, on perce et on cogne, de ces choses longues et dures. En revanche, nous n'avons rien entendu sur la chose dans laquelle on met d'autres choses, sur le contenant et les choses qu'il contient. En voilà une nouvelle histoire. [...] C'est l'histoire qui fait la différence. C'est l'histoire qui me cachait mon humanité, l'histoire que racontaient les chasseurs de mammoth à propos de raclée, de viol, de meurtre, à propos du Héros. [...] L'histoire-qui-tue. Il semble parfois que cette histoire touche à sa fin. Nous sommes plusieurs à penser, depuis notre coin d'avoine sauvage, au milieu du maïs extra-terrestre, que, plutôt que de renoncer à raconter des histoires, nous ferions mieux de commencer à en raconter une autre, une histoire que les gens pourront peut-être poursuivre lorsque l'ancienne se sera achevée. Peut-être. Le problème, c'est que nous avons tous laissés nos êtres devenir des éléments de l'histoire-qui-tue, et que nous pourrions bien nous éteindre avec elle. C'est donc avec un certain sentiment d'urgence que je cherche la nature, le sujet et les mots de l'autre histoire, celle qui jamais ne fut dite, l'histoire-vivante.

Kobayashi Takij.
Le Bateau-Usine. 1929.

Dans une couchette un peu à l'écart, se trouvait un jeune pêcheur au teint pâle, le visage bouffi des lendemains de cuite, les cheveux ras à l'exception de la frange.
« Moi j'm'étais dit que plus jamais je remettrais les pieds sur un bateau. Et puis j'me suis fait trimballer par les loueurs de main d'œuvre, et alors j'me suis retrouvé à sec. — Et puis voilà, j'suis là pour encore des lustres, à devoir m'éreinter... »
Un autre gars, visiblement du même patelin, et dont on ne voyait que le dos, lui répondit quelque chose en aparté.
En haut de l'écoutille apparurent deux jambes terminées par des pieds tournés en dedans : c'était un type qui descendait les escaliers avec sur l'épaule une grosse besace à l'ancienne. Arrivé sur le plancher, il parcourut le dortoir du regard, puis, ayant trouvé une couchette inoccupée, il y grimpa.
« Salut. » Il salua de la tête l'homme à côté de lui. Le nouveau avait le visage enduit d'une couche de graisse noirâtre. « Voilà, je suis l'un des vôtres maintenant. »
Il devait raconter plus tard à ses camarades qu'il venait de quitter la mine [...] où il avait travaillé pendant sept ans. Quelques jours à peine avant l'embarquement, il avait survécu de justesse à un coup de grisou. Ce n'était certes pas la première fois, mais ce coup-ci, il avait pris une peur terrible de ce métier, et aussitôt quitté la mine. Le jour de l'accident, il était affecté aux chariots. Il poussait un chargement de charbon vers l'endroit où un autre mineur devait le récupérer. Tout à coup, il crut voir cent flashes crépiter. Un cinq centièmes de seconde plus tard, il eut l'impression que son corps n'était qu'un morceau de papier flottant dans l'air. Il avait vu de ses propres yeux des chariots voler dans l'air, comme des boîtes d'allumettes, propulsés par le souffle de l'explosion. De ce qui s'était passé ensuite, il n'avait aucun souvenir. Impossible

de dire combien de temps s'était écoulé jusqu'à ce qu'il soit réveillé par son propre rôle. Le contremaître et les mineurs étaient en train de construire un mur dans la galerie pour que l'explosion ne se propage pas. A ce moment-là, il avait entendu très distinctement les voix qui appelaient à l'aide ; si on était allé au secours des mineurs, on aurait pu les tirer d'affaire. Ces voix étaient depuis restées gravées en lui. Plus jamais il ne pourrait les oublier. – Il avait sauté sur ses pieds, pris d'un coup de sang. Il s'était jeté au milieu des autres : « Non ! Arrêtez ! » - La fois d'avant, il avait aussi participé à la construction du mur. Et ça ne lui avait fait ni chaud, ni froid.

« Imbécile ! » viens donc mettre le feu ici, tant qu'à faire ! Ça serait la catastrophe. »

Mais ils n'entendaient pas que les voix devenaient de moins en moins audibles ?!

Dans un état second il agitait les bras, hurlait, courait comme un fou dans la galerie. Il tombait la tête la première ; son crâne heurtait les poutres ; il était couvert de boue et de sang. Puis, en pleine course, il s'était pris les pieds dans une traverse et avait fait un vol plané avant de s'écraser sur les rails. Il avait alors perdu de nouveau connaissance.

Un jeune pêcheur qui écoutait son histoire dit :

« Ah bah, ici, c'est pas si différent... »

De son regard jaune et vitreux caractéristique des mineurs de fond, il fixa le pêcheur puis se tut.

Nicolas Couturier.

« Entrée en Outre-Sols ». 2024–2026.

Il y avait la source d'eau chaude, le resto qui allait avec, les baignoires en plein air, puis cette pollution avec des déchets chimiques versés dans les puits en catimini.

Une personne parle de son père qui travaillait sur le lieu et qu'il n'avait jamais pardonné cette pollution.

Ils allaient à la source chaude, ils remplissaient les bidons, ils se faisaient des bains d'eau thermale. Moi, quand je suis arrivée ici, je ne savais pas qu'ils l'avaient bouchée.

On avait des bains de thermes populaires. Je garde deux baignoires.

On met les bidons dans la bagnole, on va là-bas, hop, hop, hop, on prend 5-6 bidons.

Je t'aide à les monter, tu te fais ton bain de gratos dans ta baignoire au jardin. C'est pas cool ? Après, ils ont dit que c'était pollué.

Ils ont foutu des merdes.

Parce que là, on avait quelque chose qui avait de l'avenir.

Il faut une guérite, un gardien, un peu d'installations, des bains thermaux.

Tu fais un camping. À la bonne franquette. Les jeunes du coin, ils auraient adoré, en été. Ou en automne, tu sais, là, on appelle ça les bains norvégiens.

Ça sculpte une souche en frottoir noir et brillant. Ça fait des collines.

Ça empêche d'arroser avec son puits.

Un métal rouillé, un tuyau. On enfonce du bois dedans et il y avait du pétrole bitumineux au bout de la branche.

On était trop content. On est allé voir nos parents. On est riche, on est riche, on a trouvé du pétrole.

Il y avait de quoi explorer, il y avait encore des entrées mais tout était bouché.

Marie Lechner.

« À l'écoute des sols : la pastorale du lithium ». 2025.

« A l'aide de camions vibreurs, on peut voir à quatre, cinq kilomètres de profondeur », s'enthousiasme Jean-Jacques Graff. Pour expliquer la méthode à une profane, le directeur géothermie de Lithium de France s'aide lors d'un entretien d'une « très belle analogie, qui est assez facile à comprendre » : « on voit le sous-sol aussi bien qu'on voit aujourd'hui le bébé dans le ventre d'une maman. C'est une échographie, ce n'est ni plus ni moins qu'une échographie. Si on fait une campagne avec beaucoup de capteurs et pas mal de camions qui envoient des ondes dans un secteur, vous avez une magnifique image du sous-sol. Avant vous voyiez une coupe et maintenant vous voyez (...) l'enfant en 3D. » Il y a de fait une autre « très belle analogie » qui vient à l'esprit, celle rapportée par Carolyn Merchant dans *La Mort de la Nature*. Jusqu'à la révolution scientifique, analyse la philosophe écoféministe, l'image centrale de la Terre était celle d'une mère nourricière et bienveillante qui a donné naissance aux plantes et aux animaux, et finalement aux êtres humains. Les minéraux, en particulier, étaient considérés comme des organismes vivants qui se développaient à l'intérieur de la terre comme un embryon se développe dans l'utérus, en gestation dans les matrices chaudes et sombres de l'espace souterrain. Il était alors largement admis que les minéraux pouvaient croître et se propager. Pour les alchimistes, « tout comme l'enfant grandissait à l'abri dans la chaleur du ventre maternel, la croissance des métaux était provoquée par la chaleur : certains endroits dans la croûte terrestre étant plus chauds que d'autres, ils accéléraient le processus de maturation. » Selon cette vision générative du monde, la terre était une entité sacrée et non une ressource à exploiter pour le bénéfice de l'homme. Fouiller la terre s'apparentait à un viol. L'exploit-

tation minière était donc une entreprise d'une moralité douteuse. Pour qu'elle puisse se faire à grande échelle, il fallait s'affranchir de ces puissants tabous, ce à quoi vont s'appliquer les sciences émergentes au XVIIe siècle.

Les alchimistes anciens ne connaissaient pas le lithium, découvert tardivement en 1817. Il est pourtant aussi vieux que l'univers, puisqu'il est l'un des trois éléments synthétisés lors des toutes premières minutes du Big Bang, il y a plus de 13 milliards d'années. Très réactif, le plus léger des métaux n'existe pas à l'état natif dans la nature. En Alsace, le lithium est dissous dans les saumures géothermales, des eaux très salées et très chaudes, pouvant atteindre les 200°, qui circulent à plusieurs milliers de mètres de profondeur, dans le sous-sol fracturé du fossé rhénan, un rift qui s'étend sur 300 km entre Bâle et Francfort.

Tacita Dean.
« Obsolescence ». 2011.

[L'obsolescence] est un état normal des choses. De tout ce qui me stimule et me plaît, rien ne fonctionne plus comme il fonctionnait en son temps. J'ai remarqué une chose: bien souvent je suis attirée par des objets conçus pendant la décennie de ma naissance. Je recherche l'anachronisme — ces choses qui un jour ont été futuristes et maintenant se trouvent dépassées. Et je me demande si ces objets, ces bâtiments que je traque ont, de fait, jamais été en accord avec leur temps; c'est comme si leur obsolescence avait présidé à leur conception. Ainsi, l'obsolescence est affaire de temps, de la même façon que les films sont affaire de temps: temps historique, allégorique, analogique. Je ne peux pas être séduite par le côté lisse du temps numérique; comme dans le silence numérique, il y a là pour moi quelque chose de mort. J'aime le temps qu'on peut entendre passer; le silence plein de craquements de la bande magnétique une fois qu'elle s'est tue, ou le bruit sur un disque. L'obsolescence a son aura: celle de ce qui n'a plus de raison d'être et celle de l'échec ; l'aura entourant ce qui a, depuis, été remplacé par mieux. Or l'obsolescence me poursuit dans ma vie d'artiste. Les laboratoires ferment. Les magasins n'ont plus de bobines de film en stock. Les bandes magnétiques marron n'existent plus et le musicien de la Fernsehturm met à jour les fonctions de son clavier électronique. Ainsi le dernier stade de l'obsolescence se trouve-t-il dans ces marges où certains font leurs affaires, de chambres noires en étals de marché aux puces, jusqu'à ce qu'il se soit écoulé assez de temps pour que ce qui était obsolète soit devenu rare. Et ce qui est rare ne m'intéresse plus.

Bourriaud, Nicolas.
Postproduction – La culture comme scénario. 2004.

Dans notre vie quotidienne, l'interstice qui sépare la production et la consommation rétrécit de jour en jour. On peut produire une œuvre musicale sans savoir jouer une seule note de musique, en se servant des disques existants. Plus généralement, le consommateur customise et adapte les produits qu'il achète à sa personnalité ou à ses besoins. Le zapping est aussi une production, la production timide du temps aliéné des loisirs: le doigt sur le bouton, on construit une programmation. Bientôt, le *Do it yourself* atteindra toutes les couches de la production culturelle [...]. Le consommateur extatique des années quatre-vingt s'efface au profit d'un consommateur intelligent et potentiellement subversif : l'utilisateur des formes. [...] Le travail d'un DJ consiste en la conception d'un chaînage au sein duquel les œuvres coulissent les unes sur les autres, représentant en même temps un produit, un outil et un support. Le producteur n'est pour le producteur suivant qu'un simple émetteur, et tout artiste évolue désormais dans un réseau de formes contiguës qui s'emboîtent à l'infini. Le produit peut servir à faire œuvre, l'œuvre peut redevenir un objet : une rotation s'instaure, déterminée par l'usage que l'on fait des formes. [...] La qualité d'une œuvre dépend de la trajectoire qu'elle décrit dans le paysage culturel. Elle élabore un chaînage entre des formes, des signes, des images. [...] En manipulant les formes éclatées du scénario collectif, c'est-à-dire en les considérant, non comme des faits indiscutables, mais comme des structures précaires dont ils se servent comme d'outils, les artistes produisent ces espaces narratifs singuliers dont leur œuvre est la mise en scène. C'est l'usage du monde qui permet de créer de nouveaux récits, tandis que sa contemplation passive soumet les productions humaines au spectacle communautaire. Il n'y a pas d'un côté la création

vivante, et de l'autre le poids mort de l'histoire des formes : les artistes de la postproduction ne font pas de différence de nature entre leur travail et celui des autres, ni entre leurs gestes propres et ceux des regardeurs.

Alina Lupu.
« Boom! ». 2026.

“GET A DAY JOB! Let me qualify that: If you’re happy from the beginning to produce work you know the art market will buy, then perhaps you don’t need to get a day job because producing that work is your day job. But if you’re moved by other impulses to produce art, then you need a day job to protect that work from the economic and social pressures of having to make a living.” (Adrian Piper)

*And so I did. Get a day job, that is, to ensure I could make ends meet. 9 years into my practice, one fine arts bachelor under my belt, a masters, numerous self-managed projects, open calls, residencies, workshops, rejections, refusals, being embraced and let down, torn up and twisted around by a field increasingly ambiguous about its politics, and tight with its purse, I realised I must realistically turn to other acts of waged service. I honestly went with the first place that called me up for an interview, and two days into applying, after a brief and very to the point chat, I snuck my way into becoming a pizzaiolo. Sheepish as I am, I called it relational aesthetics. You could say I’m overly intellectualising it, but that’s just the result of having invested over 20k into my education. In moments of downtime, while fixing myself a meal before a shift would go into overdrive, I’d theorize about it. I’d think about how I’d frame my practice for a funding body. I’d think about making a performance. I’d think about my curatorial framework. I’d think about making a publication. Something along the lines of:
Chapter 1. Relational Labour and the Kitchen:
A Critical Reframing of Relational Aesthetics.*

This chapter situates my artistic practice within the everyday labour of working as a pizza baker, framing the kitchen as a site of relational production. Drawing on Nicolas Bourriaud’s concept of relational aesthetics, I argue that the kitchen functions as an apparatus for the generation of social relations, albeit under conditions largely absent

from canonical accounts of relational art. [...] By relocating relational production from the gallery to the kitchen, I foreground a form of relationality that is compulsory rather than optional, asymmetrical rather than horizontal, and structured by economic necessity rather than ethical aspiration. [...] From a Marxist perspective, the kitchen is a site of collective labour, where individual capacities are subsumed into a coordinated production process. [...] The pizza emerges from this process as a commodity, appearing in the dining space detached from the conditions of its production. This detachment exemplifies what Marx identifies as commodity fetishism: the social relations between workers take the form of relations between things. The labour embedded in the pizza, its timing, heat, repetition, and physical strain, is rendered invisible at the moment of consumption. Relationality, in this sense, is displaced: the social experience of dining obscures the social relations of production that made it possible. My artistic practice engages this invisibility not by attempting to make labour spectacular, but by insisting on its theoretical centrality. The kitchen produces relations continuously, but these relations are not recognised as aesthetic precisely because they are naturalised as work. [...] By situating my artistic practice within the kitchen, I challenge the tendency within relational aesthetics to abstract sociality from its material conditions. Relational forms are not inherently emancipatory; they are shaped by power, hierarchy, and economic constraint. The kitchen demonstrates that relationality can be coercive, exhausting, and unevenly distributed. My practice does not seek to redeem or aestheticise labour, nor to collapse art seamlessly into work. Instead, it inhabits the contradictions of relational production under capitalism. Agency emerges not as expression or authorship, but as tactical navigation through timing actions, sustaining collectivity, and enduring repetition. These gestures constitute a form of relational composition grounded in maintenance rather than novelty. In reframing relational aesthetics through labour, affect, and feminist critique, I argue for an understanding of artistic practice that acknowledges how social relations are materially produced, regulated, and depleted. Working as a pizza baker is not external to my artistic practice;

it is the condition through which my critical engagement with relationality takes place. In reality, not much from my pizzaiolo position seeped into my practice by the time my sidejob was involuntarily put on hold, my hand twisted by circumstances that I couldn't find anything other than ironic, since as it turns out, two months into my employment, the pizza chain had to shut down four of its restaurants after a series of bomb attacks spaced about two weeks apart, always taking place past midnight. So much for side job stability.

« TROUVEZ-VOUS UN BOULOT ALIMEN-
TAIRE ! Laissez-moi préciser ma pensée : si, dès le départ,
vous trouvez votre bonheur à produire des œuvres que vous
savez pouvoir vendre sur le marché de l'art, alors peut-être
n'avez-vous pas besoin d'un autre emploi, car cette production
constitue déjà votre activité principale. Mais si votre dé-
marche artistique est mue par d'autres élans, alors il vous faut
un emploi alimentaire pour préserver votre travail des pres-
sions économiques et sociales liées à la nécessité de gagner
votre vie. » (Adrian Piper)

C'est donc ce que j'ai fait. J'ai pris un emploi alimentaire pour
m'assurer de joindre les deux bouts. Après neuf ans de pra-
tique — avec une licence et un master en beaux-arts à mon
actif, ainsi que de nombreux projets autogérés, appels à candi-
datures, résidences, ateliers, refus et rejets, après avoir connu
l'enthousiasme et la déception, avoir été malmené et boule-
versé par un milieu de plus en plus ambigu quant à ses enga-
gements politiques et avare de ses ressources —, j'ai compris
qu'il me fallait, par réalisme, me tourner vers d'autres formes
de travail salarié. J'ai accepté sans hésiter la première pro-
position d'entretien venue ; deux jours seulement après avoir
entamé mes démarches, et au terme d'une discussion brève et
directe, je me suis retrouvé à travailler comme pizzaiolo. D'un
naturel un peu timide, j'ai qualifié cette activité d'« esthétique
relationnelle ». On pourrait m'accuser d'intellectualiser à
outrance, mais c'est tout simplement la conséquence d'avoir
investi plus de 20 000 dollars dans ma formation. Durant les
temps morts, alors que je me préparais à manger avant que le
coup de feu ne s'intensifie, je me livrais à des réflexions théo-
riques. Je réfléchissais à la manière de présenter ma pratique
à un organisme de financement. J'imaginai une performance.
Je pensais à mon cadre curatorial. J'envisageais la création
d'une publication.

Quelque chose dans ce genre :
Chapitre 1. Travail relationnel et cuisine :
Une relecture critique de l'esthétique relationnelle.

Ce chapitre inscrit ma pratique artistique dans le travail
quotidien de pizzaiolo, en envisageant la cuisine comme un
lieu de production relationnelle. En m'appuyant sur le concept
d'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud, je soutiens
que la cuisine fonctionne comme un dispositif de génération
de relations sociales, bien que dans des conditions large-
ment absentes des récits canoniques de l'art relationnel. [...] En déplaçant la production relationnelle de la galerie vers
la cuisine, je mets en lumière une forme de relationalité qui
est contraignante plutôt qu'optionnelle, asymétrique plutôt
qu'horizontale, et structurée par la nécessité économique
plutôt que par une aspiration éthique. [...] Dans une perspec-
tive marxiste, la cuisine est un lieu de travail collectif où les
capacités individuelles sont intégrées à un processus de pro-
duction coordonné. [...] La pizza émerge de ce processus en
tant que marchandise, apparaissant dans l'espace de restau-
ration détachée des conditions de sa production. Ce détache-
ment illustre ce que Marx identifie comme le fétichisme de la
marchandise : les relations sociales entre travailleurs prennent
la forme de relations entre des choses. Le travail investi dans
la pizza — sa temporalité, la chaleur, la répétition et l'effort
physique — est rendu invisible au moment de la consomma-
tion. La relationalité, en ce sens, est déplacée : l'expérience
sociale du repas occulte les relations sociales de production
qui l'ont rendue possible. Ma pratique artistique aborde cette
invisibilité non pas en cherchant à rendre le travail spectacu-
laire, mais en insistant sur sa centralité théorique. La cuisine
produit continuellement des relations, mais celles-ci ne sont
pas reconnues comme esthétiques précisément parce qu'elles
sont naturalisées en tant que travail. [...] En situant ma pra-

tique artistique au sein de la cuisine, je remets en question la tendance de l'esthétique relationnelle à abstraire la socialité de ses conditions matérielles. Les formes relationnelles ne sont pas intrinsèquement émancipatrices ; elles sont façonnées par le pouvoir, la hiérarchie et les contraintes économiques. La cuisine démontre que la relationalité peut être coercitive, épuisante et inégalement répartie. Ma pratique ne cherche ni à réhabiliter ni à esthétiser le travail, ni à fondre l'art dans le travail sans distinction. Elle habite plutôt les contradictions de la production relationnelle sous le capitalisme. La capacité d'agir n'y émerge pas comme une expression ou une signature d'autrice, mais comme une navigation tactique impliquant la gestion du temps, le maintien du collectif et l'endurance face à la répétition. Ces gestes constituent une forme de composition relationnelle fondée sur la maintenance plutôt que sur la nouveauté. En repensant l'esthétique relationnelle à travers le prisme du travail, de l'affect et de la critique féministe, je défends une conception de la pratique artistique qui reconnaît la manière dont les relations sociales sont matériellement produites, régulées et épuisées. Mon activité de pizzaiolo n'est pas extérieure à ma pratique artistique ; elle en est la condition même, le cadre dans lequel s'opère mon engagement critique envers la relationalité. En réalité, peu d'éléments de mon expérience de pizzaiolo ont fini par imprégner ma pratique avant que ce petit boulot ne soit interrompu bien malgré moi — un coup du sort que je ne pouvais qualifier que d'ironique, puisque, deux mois après mon embauche, la chaîne de pizzerias a dû fermer quatre de ses établissements à la suite d'une série d'attentats à la bombe espacés d'environ deux semaines, survenus systématiquement après minuit. Adieu la stabilité de l'emploi alimentaire.

Annie Ernaux.
Journal du dehors. 1993.

Je m'aperçois qu'il y a deux démarches possibles face aux faits réels. Ou bien les relater avec précision, dans leur brutalité, leur caractère instantané, hors de tout récit, ou les mettre de côté pour les faire (éventuellement) « servir », entrer dans un ensemble. Les fragments, comme ceux que j'écris ici, me laissent insatisfaite, j'ai besoin d'être engagée dans un travail long et construit (non soumis au hasard des jours et des rencontres). Cependant, j'ai aussi besoin de transcrire les scènes du R.E.R., les gestes et les paroles des gens pour eux-mêmes, sans qu'ils servent à quoi que ce soit.

L'homme interroge la jeune femme dans le train vers Paris, « vous travaillez. combien d'heures par semaine ? », « vous commencez à quelle heure ? », « vous pouvez prendre vos vacances quand vous voulez ? ». Nécessité d'évaluer les avantages et les contraintes d'une profession, la matérialité de la vie. Non pas curiosité inutile, conversation insipide, mais savoir comment les autres vivent pour savoir comment, soi, on vit ou l'on aurait pu vivre.

Deux femmes feuilletent des catalogues de vente par correspondance, l'une en face de l'autre, dans le train Cergy-Paris. La plus jeune commence solennellement : « Ma mère ne s'est pas remise d'une histoire, qui est arrivée dans son immeuble. » L'autre la regarde avec intérêt. La narratrice continue donc. Elle construit le récit devant nous (nombreux voyageurs debout, plusieurs se mettent à écouter), avec un personnage, une vieille femme qui a des ulcères aux jambes, un lieu, l'immeuble de la mère de la narratrice, des péripéties : disparition de la vieille, absence de bruit derrière sa porte, puis des gémissements, intervention de la mère auprès du gérant pour faire

ouvrir la porte, refus de ce dernier, appel ultérieur à la police. Les actants du récit se distribuent en « bons » (la mère) et en « mauvais » (le gérant). L'issue fatale est prévisible dans le ton et la conduite du récit, la jeune femme multiplie les incidentes lourdes de significations, « on ne pouvait enfoncer la porte, massive, c'est un immeuble ancien », les indications temporelles, « avant-hier », « hier », menant à un présent d'horreur. Elle s'in-terrompt, « bon », relance en feignant la surprise « et voilà que », petits mouvements de langue, geste de la main. Jouissance de la narration visible sur son visage, aux yeux baissés, levés épisodiquement sur la première destinataire de l'histoire, la jeune femme assise en face d'elle (mais destinataire maintenant fictive, la véritable étant la foule de gens agglutinés dans l'allée centrale du wagon). Façon impudique de raconter, exhibition du plaisir de la narration, ralentir le processus qui mène à la fin, augmenter le désir de l'auditoire. Tout récit fonctionne sur le mode de l'érotisme. Au bout du compte, on a découvert le cadavre de la vieille femme, morte depuis une semaine.

Joël Zask.

« Guérir en jardinant ». 2026.

Même dans les cas les plus graves de marginalisation ou d'isolement, [le jardin] peut restaurer la capacité des individus souffrant à entrer en relation avec les autres et à retrouver une place dans la société organisée. Comme le répètent ses partisans, au jardin, personne n'est inutile; tout le monde, y compris la personne la plus diminuée ou la moins compétente, trouve quelque chose à y faire. Le jardinage se révèle donc un puissant antidote à l'enfermement en soi, à la désubjectivation, à la perte d'initiative. Il contrecarre aussi l'extrême pauvreté, l'effondrement, le sentiment d'inutilité, l'isolement. Comme il est source d'équilibre, on y recourt dans les prisons et les hôpitaux psychiatriques. Selon les cas, on le découvre outil de réintégration professionnelle, de lutte contre l'isolement et la drogue, de réinsertion sociale pour les délinquants ou les très pauvres, ou encore de médiation thérapeutique pour les psychotiques, les délinquants ou les vétérans. Qu'ils soient d'hier ou d'aujourd'hui, les exemples où la culture de la terre est utilisée comme « outil d'insertion sociale et de prévention de l'exclusion » sont si abondants qu'il est exclu d'en faire le tour. Ils ont toutefois un point commun: quelle que soit l'institution dont il relève ou le type de patient auquel il s'adresse, le jardin thérapeutique se révèle comme soin au double sens du terme: prendre soin et soigner, *care* et *cure*. [...] L'action thérapeutique du jardinage ne repose donc pas sur la contemplation de la nature ou un éventuel apaisement esthétique mais sur ce nœud entre faire et connaître qui correspond à l'expérimentation: « Le fait que la thérapie horticole oriente la tâche du patient est idéal car cela lui permet d'entrer progressivement en relation non verbale avec une autre personne sans éprouver la menace d'être confronté trop tôt à des relations interpersonnelles, comme c'est le cas des psychothérapies verbales

en face-à-face. » Au jardin, les blessés peuvent librement se formuler à eux-mêmes ce qu'ils ont vécu. Leur lopin est un interlocuteur avec lequel dialoguer, un espace dont l'exploration permet à l'individu traumatisé de retrouver les conditions de son propre renouvellement personnel. Les deux bénéfices que sont l'accès au monde et l'entraînement à l'expérience le dotent du quasi-statut d'« espace transitionnel », [...] c'est-à-dire de cet espace à la fois confluant et refluant grâce auquel l'individu parvient au sentiment de sa propre existence. En outre, le blessé hospitalisé qui dépend des soins se retrouve vis-à-vis des plantes qu'il fait pousser dans la position non d'objet mais de sujet, non de soigné mais de soignant : « C'est lui qui est en position de contrôle [...] il doit apporter à la plante ce dont elle a besoin [...] cela l'aide à surmonter la condition douloureuse d'être sans cesse objet de soins et restaure un sentiment d'autonomie et d'accomplissement personnel. » Le *care* est un moyen de cure. Prendre soin permet de se soigner.

Index

- 1 Le Comte de Lautréamont. *Les Chants de Maldoror*. 1874.
♪ Francesca Heart. *Rose Petal Place*. 2024.
- 2 Peter Geimer. *Mouches. Un portrait*. 2026.
♪ Leoní Leoní. *Weed + Cartoons*. 2021.
- 4 Jeremy Hawkins. « Cronenbourg, April 25 ». 2024.
♪ Omar Hound. *II...III-####-*. 2024.
- 6 Howard-Phillips Lovecraft. *L'appel de Cthulhu*. 1926.
♪ Loginov, Oksana Shishenina. *Dark Souls 3 main menu theme (Game Soundtrack) [A cappella] (feat. Oksana Shishenina)*. 2022.
- 8 Donna J. Haraway. *Vivre avec le trouble*. 2016.
♪ Dungeon Synth. *Whispers Beneath the roots*. 2023.
- 10 Emma Bigé. « Peur d'une planète blanche morte par le More Worlds Collective ». 2025.
♪ Felix laband. *The Savage Bush Hotel*. 2015.
- 12 Ursula K. Le Guin. « La théorie de la fiction panier ». 1986.
♪ FIEF. *Holy Ecstasy of the cellarer*. 2026.
- 15 Kobayashi Takij. *Le Bateau-Usine*. 1929.
♪ Marc Namblar. *Pierre-Percée*. 2021.
- 17 Nicolas Couturier. « Entrée en Outre-Sols ». 2024–2026.
♪ Viktor Knud. *Image 3*. 2018.
- 18 Marie Lechner. « À l'écoute des sols : la pastorale du lithium ». 2025.
♪ Lagon. *Into the cryth*. 2018.
- 20 Tacita Dean. « Obsolescence ». 2011.
♪ Fennesz. *Instrument 4*. 1995.
- 21 Bourriaud, Nicolas. *Postproduction – La culture comme scénario*. 2004.
♪ འཕྲིན་གྱི་རྒྱུ་ལོ་ཤིང་། *..*~*~*..*..*..*~*~*~*~*~*~*~*~*~*. 2026 .
- 23 Alina Lupu. « Boom! ». 2026.
♪ Los sara Fontan. *Cuernio de Alce*. 2023.
- 29 Annie Ernaux. *Journal du dehors*. 1993.
♪ Yosi Horikawa. *Letter*. 2012.
- 31 Joël Zask. « Guérir en jardinant ». 2026.
♪ Pariah. *Seed Bank*. 2018.

Le **Reader Uncanny Extractivism** rassemble une sélection d'extraits de textes choisis par des lecteur·ices qui explorent l'imaginaire associé à l'expression « extractivisme de l'étrange ».

Il est mis à disposition de l'audience comme une invitation à prêter sa voix aux auteur·ices pendant un temps de lecture publique à l'Orée 85 (Strasbourg) sur un paysage sonore composé par Léo Sallez.

Les textes ont été proposés par : Nicolas Couturier, Ileana Faur, Jeremy A. Hawkins, Thomas Lasbouygues, François Nowakowski, Sophie Prinssen, Bertrand Schmitt, Arnaud Théval, Mathieu Tremblin.

