Institutional Repository - Research Portal
Dépôt Institutionnel - Portail de la Recherche
researchportal.unamur.be
University of Namur

THESIS / THÈSE

MASTER DE SPÉCIALISATION EN CULTURES ET PENSÉES CINÉMATOGRAPHIQUES

L'Entre créateur

Meda, Erika

Award date:
2020

Awarding institution:
Universite de Namur

Link to publication

General rights
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Download date: 25. Apr. 2024

L'*entre* créateur

Mémoire présenté par ERIKA MEDA dans le cadre du Master Complémentaire en « Cultures et Pensées Cinématographiques ».
Promoteur: LAURENT VAN EYNDE

UNAMUR – USL BRUXELLES
Année académique 2019-2020

Je vous le dis: il faut porter en soi un chaos,
pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante.[1]

[1] Nietzsche cité in GROSSMAN Évelyne, *La Créativité de la crise*, Paris, Les Éditions de Minuit (Coll. « Paradoxe »), 2020, p. 110

Avant-propos

Ce texte résulte d'une exploration menée depuis plusieurs années autour du processus artistique et de la conviction qu'un renversement s'impose dans l'approche de la création trop rarement considérée pour elle-même, bien plutôt comme une accumulation d'étapes tendues vers la finalité de l'œuvre. À l'origine de ma réflexion est le constat des rapports de pouvoir, infiniment dommageables, générés par les enseignants dans les écoles artistiques. D'où les premières zones d'ombre: comment peut-on *apprendre* à créer? Et partant: comment (s')agit la création, en tant que mouvement, en tant que processus? Il convenait donc de se pencher sur l'immense question de la *création*, géant infatigable de l'Esthétique.

Il faut considérer ici un double élan: l'impulsion d'aller vers des chemins de pensée (et de penser l'art) aptes à formaliser le *en mouvement*; et le désir d'ouvrir une porte vers un projet de recherche plus ample, autour du processus artistique et des enjeux éthiques et esthétiques qu'il mobilise. Il est donc entendu qu'une telle entreprise ne peut être, à ce stade, qu'expérimentale, tâtonnante, indéniablement fragmentaire.

Sans doute par fidélité instinctive à mon propos – et à la dynamique créative et processuelle qu'implique aussi tout travail de recherche – j'ai construit ce texte avec une certaine liberté, c'est-à-dire en laissant les nouvelles lectures comme les nouvelles idées chahuter constamment la structure en formation. Le corpus a été élaboré selon les besoins du développement théorique et le constat, après-coup, d'une absence de films plus « classiques » ne traduit en rien la limitation du propos à un domaine expérimental ou avant-gardiste. Il faut simplement y voir la manifestation de goûts subjectifs, et la propension des œuvres moins conventionnelles à rendre visibles les traces du processus.

Reste à préciser que ce qui relève ici d'un apport personnel, s'ancre dans une expérience à la fois pratique, professionnelle et pédagogique. La création est un processus vivant et ne doit en aucun cas se mouvoir en vase clos dans un dialogue fermé entre œuvre et artiste. Il me semble que le lien entre *faire* et *penser* reste des plus féconds, toujours, et *a fortiori* lorsqu'il s'agit de processus créatif. C'est donc sur un terrain alimenté à la fois par la pratique artistique, l'enseignement, l'accompagnement professionnel et la recherche théorique que j'entends poursuivre.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers toutes les personnes ayant contribué de près ou de loin à la réalisation de ce texte. Au risque d'en oublier certains, j'aimerais en premier lieu remercier Laurent Van Eynde pour ses précieuses pistes de recherche et son accompagnement indéfectible. J'adresse par ailleurs mes remerciements à tous les membres du corps enseignant de ce Master Complémentaire et en particulier à Natacha Pfeiffer, dont le séminaire interdisciplinaire a constitué un apport considérable. Merci à Camille de Leu et Valentine Lapière pour avoir nourri les premiers élans; à Esther Simonet, Julien Trousson et Jessica Decrème pour leur temps et leurs précieux conseils. Et enfin merci à David Borgeaud pour sa présence, son calme, sa minutie et ses innombrables relectures.

Sommaire

Introduction — 6

I - Entre matière et forme — 8

La nécessité du vide — 8

Faire — 13

Recadrage — 14

Principe d'hybridité — 19

II - Entrelacs — 23

Dispositif — 23

Penser *le* et *en* mouvement — 27

L'art du montage — 29

Commune mesure — 34

III - L'*entre* créateur — 36

De la fécondité des écarts — 40

Lignes de force — 43

Méta-morphoses — 46

Des écarts entre visible et pensable — 49

Conclusion — 59

Introduction

Comment opère le processus artistique? Par où envisager le geste d'un artiste, s'il n'est ni l'application d'une technique, ni l'exécution d'un plan, ni l'effet d'une inspiration quasi-divine ou encore d'un jeu psychologique complexe et proprement insondable? En d'autres termes, est-il possible d'entrevoir le fonctionnement même de la création, de dégager les lignes d'une dynamique propre à l'acte créatif ? Cela permettrait à la fois de comprendre et de penser le processus pour lui-même. Telle est l'entreprise du présent texte qui, de manière embryonnaire, se propose d'explorer essentiellement deux concepts : les notions de *dispositif* et d'*écart*.

Pensé en premier lieu par Michel Foucault, le *dispositif* est un mouvement dynamique, un réseau plus exactement, toujours fluctuant et mettant en relation un ensemble d'éléments hétéroclites. Il s'agira de faire l'hypothèse qu'une telle notion offre d'immenses possibilités pour penser la structure du mobile, du vivant. Or, qu'est-ce justement qu'un processus et *a fortiori* un processus artistique, si ce n'est une certaine organisation complexe, tendue vers l'élaboration d'une œuvre, mais pour autant irréductible à sa prédétermination? Il faut voir, dans la notion de *dispositif*, un moyen de penser la structuration du mouvant en un agencement hétérogène. Car l'art n'est jamais juste *art*, il est toujours pris dans un cadre qui détermine et définit ce qui *fait art* et ce qu'est l'artiste. Ce cadre ne définit pas la forme elle-même, mais bien plutôt un ensemble de paramètres contextuels, idéologiques, philosophiques, politiques, etc., qui à la fois conditionnent et imprègnent l'œuvre comme le processus.

La notion d'*écart* apparait comme condition à la première, en tant qu'elle constitue l'espace *à disposition*, proprement disponible pour qu'un mouvement puisse advenir. Tout *dispositif* devient alors l'agencement dynamique et hétérogène qui vient habiter un *écart* en même temps qu'il le redessine constamment. Autour de ces deux jalons philosophiques, il s'agira d'appréhender les enjeux et le fonctionnement du processus artistique compris comme étant lui-même un dispositif complexe.

Un telle recherche tend à explorer un modèle de pensée potentiellement apte à formaliser la structure fluctuante et relativement insaisissable de tout processus, comme de tout mouvement.

Elle tend également à confronter le vieux modèle hylémorphique[2], compris comme paradigme d'imposition des formes sur la matière, et par extension comme système figé qui viendrait littéralement *mouler* la création. Enfin, il s'agit d'aborder l'art par un biais trop peu exploré, bien qu'il permette de rétablir le lien fondamentalement vivant entre œuvre, réception et création. Pour reprendre les mots de l'anthropologue Tim Ingold:

> [L]'accent […] est souvent mis sur les relations entre les objets, les images et leurs interprétations. Dans [tous les] cas, la créativité du processus de production qui engendre ces artefacts est perdue de vue: d'un côté, les flux génératifs qui animent les matériaux dont sont faits ces artefacts; de l'autre la conscience sensible des fabricants. Par conséquent, le processus de production semble comme englouti par l'objet fabriqué, comme le processus de vision, par les images regardées.[3]

Il sera essentiellement question de philosophie, de cinéma et de films, bien que d'autres médiums soient mobilisés et que plus fondamentalement une telle approche en appelle à un décloisonnement des champs disciplinaires. Toujours est-il que l'art cinématographique se révèle ici, en tant que sujet d'étude, particulièrement adapté. Pris dans ce qui pourrait être sa *tension constitutive*, entre art et industrie, le cinéma s'inscrit d'emblée dans un dispositif complexe dont les enjeux économiques, politiques, sociaux, etc., sont notoires. Plus essentiellement encore, *écart* et *dispositif* apparaissent en quelque sorte comme la matière première de cet art de l'assemblage. N'est-ce pas le propre du montage filmique que de creuser des écarts, en même temps qu'il les colmate, faisant du film un agencement singulier et toujours vivant d'images, de sons et de pensées?

[2] Du grec *hyle* (matière) et *morphe* (forme), le modèle hylémorphique correspond à une vision qui depuis Aristote considère la forme comme le résultat d'une volonté imposée à la matière. Pour reprendre les termes de Tim Ingold: le modèle hylémorphique correspond à « l'imposition d'une forme culturelle à des matériaux fournis par la nature. » INGOLD Tim, *Faire. Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017, p. 100

[3] *Ibid*., p. 33

I – Entre matière et forme

La nécessité du vide

Évidemment de temps en temps il faut toucher, dit Alain Cavalier, toucher au cinéma.[4] Filmer: le geste du cinéaste, qui n'en a pourtant que rarement l'occasion. Cavalier est alors en pleine préparation du film *Thérèse* (1986) et entreprend de filmer son processus de création à la manière d'un journal intime, geste de survie et de résistance face à l'inertie de la production cinématographique. C'est sa *Lettre d'un cinéaste* (1982). Il y décrit les étapes de préparation du film, son investigation documentaire, la nécessité d'écrire pour convaincre producteurs, acteurs et financiers… Quelques années plus tôt, avec *Ce répondeur ne prend pas de message* (1978), Cavalier alors coutumier des productions lourdes et des comédiens chevronnés, faisait un premier pas vers ce qui deviendra son identité de « filmeur »; vers un cinéma plus pauvre, plus libre, plus intime; un cinéma d'interrogation et d'introspection. Au sujet de *La Rencontre (*1996), Cavalier dira: « Quand je l'ai rencontrée, la caméra vidéo maniable existait. J'ai filmé Françoise sans but […] Avec bonheur. Sans équipe. Sans argent. Sans témoin. Moi, seul, devant elle, seule. Aucune contrainte, sauf le devoir agréable de ne pas ennuyer le spectateur. […] Je suis entré dans un monde pressenti depuis longtemps. »[5] Ce « monde pressenti depuis longtemps » est celui d'un cinéma léger, affranchi du tissu de contraintes qui à la fois excèdent et enserrent les intentions proprement artistiques. Trame dont les mailles sont d'autant plus serrées que, de tous les arts, le cinéma est sans doute celui sur lequel pèsent les plus lourdes contraintes.

> L'œuvre littéraire, précise Edgar Morin, est créée individuellement, avant toute soumission à l'éditeur. Le film ne peut exister que par un financement de producteur [et] [l]'œuvre n'est plus strictement individuelle [(on pourrait discuter de l'hypothèse qu'elle le soit dans d'autres médiums)], elle est le fruit de la coopération de scénaristes, dialoguistes, réalisateurs, cameramen, monteurs, musiciens, décorateurs. […] La production d'un film se fait selon la division et la spécialisation du travail.[6]

[4] *LETTRE D'UN CINEASTE* de Alain Cavalier, France, Copra Films, 1982, min. 6:50
Disponible en ligne. URL: https://www.youtube.com/watch?v=jR0QNJf1rEs
[5] JEANNELLE Jean-Louis, « Alain Cavalier : le filmeur, la caméra et le spectateur » in *Itinéraires*, num. 4, 2009, mis en ligne le 05 septembre 2014, consulté le 01 mai 2020. URL : http://journals.openedition.org/itineraires/1282
[6] MORIN Edgar, *Sur l'esthétique*, Paris, Robert Laffont/ Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2016, p. 36

Créer s'enchevêtre alors dans un dispositif complexe, comme un flux de contingences artistiques, économiques, politiques, sociales, d'où quelque chose de nouveau doit émerger. Un dispositif plus communément figé en système par la segmentation et la spécialisation du travail, organisé comme un enchainement d'étapes selon des procédures identiques d'une production à l'autre et à quelques détails près, d'un continent à l'autre. Un grand nombre de cinéastes échappent bien entendu, selon des proportions variables, à cette organisation industrialisée du travail créatif, néanmoins prédominante. Où la frontière peut-elle alors se situer, entre une réalisation conventionnée et calibrée, et la *création artistique* qui à proprement parler se doit d'être singulière? Par quels moyens opérer cet écart?

> Devant sa toile, un peintre rature immédiatement. Quand vous écrivez, vous raturez tout de suite. Le cinéaste devrait aussi pouvoir raturer. Il devrait pouvoir refilmer et voir tout de suite le premier plan sur la table de montage par rapport au trentième ou quarantième qu'il a filmé. De la sorte, il faut concentrer dans un même lieu le travail relié au tournage, au montage et à la projection.[7]

Devant le désir de liberté formelle, vient celui de se réapproprier le processus de création, comme condition à la singularité de l'œuvre. *Libera Me* (1993), souvent considéré comme le film le plus radical de Cavalier, incarne ce double vœu d'indépendance[8]: un refus des artifices du cinéma et des scénarios calibrés, doublé d'une autonomie nouvelle face aux contraintes financières de l'industrie et aux procédures invariables. En revenir à l'opération fondamentale et s'en remettre à la simplicité du geste de filmage, à l'expression des visages et des objets. « Cette volonté de toucher la vie au plus près l'a transformé en filmeur. »[9]

On peut voir dans la *Lettre d'un cinéaste* le lieu d'un point de bascule dans le trajet de Cavalier. Elle condense l'exercice d'une certaine réflexivité (qui deviendra par la suite récurrente), l'énonciation des motifs qui le poussent à prendre distance avec l'industrie cinématographique, et elle réunit tout en même temps les ingrédients de son cinéma à venir. Cavalier y dit l'intime, comme un artisan, avec des moyens pauvres et une attention minutieuse pour les détails, révélant son amour des objets, filmés avec lenteur et attention comme des

[7] PERRON Bernard, « Entretien avec Alain Cavalier » in *Ciné-Bulles*, vol. 13/ num. 1, hiver 1994, pp. 10-15
[8] « C comme Alain Cavalier, portrait du cinéaste en filmeur » (2019) in *Plan Large* par Antoine Guillot, France Culture en ligne. Consulté le 26 avril 2020. URL: https://www.franceculture.fr/emissions/plan-large/c-comme-alain-cavalier-portrait-du-cineaste-en-filmeur
[9] Amanda Robles citée in FIANT Antony, *Pour un cinéma contemporain soustractif,* Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2014, p. 83

fragments d'intimité récipiendaires d'une certaine charge expressive, symbolique ou métaphorique. Et cette voix, guidant la caméra comme un fil de pensée, dite à mesure que l'image s'enregistre, et qui par la suite deviendra incontournable dans le cinéma de Cavalier.

Fig. 1 et 2

Ici, la voix comme les objets disent l'attente, le vide: la lenteur de la création; comme seul mouvement la brise agitant les rideaux; le téléphone que Cavalier coupe pour ne pas être dérangé; et surtout la page blanche avec laquelle commence le film. *Ça pourrait être un écran, dans une salle. Et là ça n'en est pas un, c'est une feuille de papier*[10], dit la voix du filmeur. On pense évidemment au fameux syndrome de la page blanche. Mais la feuille de Cavalier dit plus qu'une métaphore. Elle exprime le *blanc* lui-même, comme la miche de pain à la fin du film se charge d'évoquer la vie simple des carmélites, tandis que Cavalier dit à son opérateur : *Reviens, reviens vers le pain. La ville c'est pas une fin.*[11]

Il faut dire que Cavalier entretient un rapport tout-à-fait particulier avec les objets *a priori* insignifiants, mais qu'il charge du pouvoir de déplier le monde. « Dans le pourrissement d'une poire, il prouve que l'on n'a rien inventé de mieux pour dire l'origine du tout et la maturité qu'il faut atteindre pour y voir un accomplissement. Il contient la vie de sa mère dans son poudrier et incarne la mort de son père dans un ange de Noël. »[12] Cavalier lui-même énonce cette double fascination pour les objets et pour la caméra qui, filmant, sacralise comme un doigt divin jusqu'à la chose la plus insignifiante:

> Pour la caméra, toute parcelle de vie est divine. Le corps et les objets sont faits pour la cérémonie argentique et numérique. Au collège, je servais la messe. Les objets rituels avaient une énergie qui me transportait. J'aime les dessins animés. Tout

[10] *LETTRE D'UN CINEASTE* de Alain Cavalier, *op. cit*., min. 0:40
[11] *Ibid.*, min. 12:50
[12] PHILIPPE Fabien, « La Partie pour le tout. *Le filmeur* d'Alain Cavalier » in *24 images*, num. 124, automne 2005, p. 62

> frémit, maisons, voitures, arbres, tout participe à l'action. […] La caméra quadrille peu de choses, je le pense. Nos souterrains sont inmontrables, infilmables, les images sont trop fortes. Nous sommes condamnés à la suggestion, à la partie pour le tout, à l'allusion, à ce que vous appelez les détails de la vie quotidienne.[13]

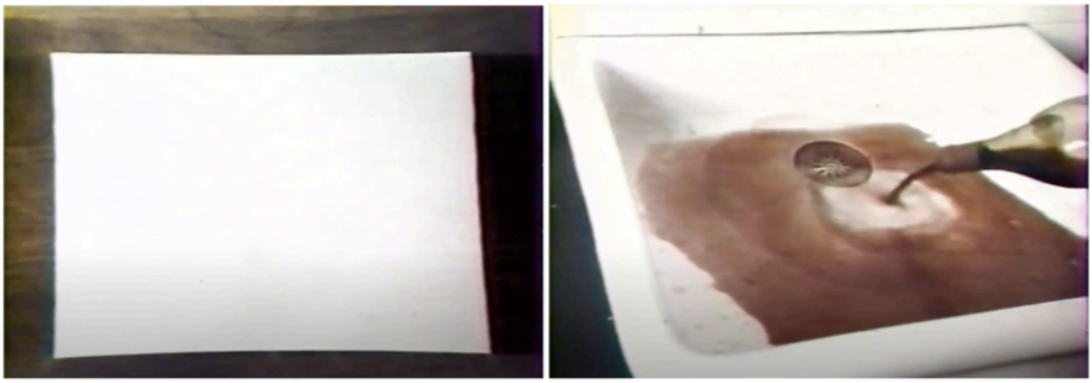

Fig. 3 et 4

Le blanc du papier, dans la *Lettre d'un cinéaste*, prend valeur de surface expressive. La lumière en sort comme pour trouer l'écran et transformer la feuille en blanc pur, plan à la fois rayonnant et récepteur, espace disponible aux idées, aux mots, aux images. Une surface vide, où justement *quelque chose* a la possibilité d'advenir.

Sans doute toute la question est-elle là: comment l'œuvre peut-elle naitre *de* ou *dans* l'espace indéterminé; comment quelque chose de nouveau peut-il se produire? Par où aborder l'idée de *création cinématographique* et de *création artistique* plus généralement; et surtout, comment appréhender la création en tant que telle, sans se limiter à étudier la forme – soit *une* création et non *création* – ou le geste, mais en envisageant le mouvement qui se joue dans l'intervalle entre la matière et la forme? Ce qu'il faut saisir c'est bien la création pour elle-même, libérée de l'emprise du résultat, d'une forme qui viendrait comme un moule enserrer la matière. La création ne pourrait être contenue en un point, au sein de l'objet créé ou dans le geste posé. Elle consiste plutôt en un processus dynamique, un mouvement ou une force qui traverse la matière et la transforme. Par conséquent, elle ne pourrait être ramenée à une simple succession d'étapes – fussent-elles identifiables – par lesquelles passerait l'artiste et qui, reconstituées en chainon, nous donneraient l'image d'un processus créatif.

[13] JEANNELLE Jean-Louis, *op. cit*.

Gilles Deleuze, dans le premier volume de son *Cinéma*[14], reprend les importantes thèses sur le mouvement développées par Henri Bergson. Il entame avec le postulat suivant: « vous ne pouvez pas reconstituer le mouvement avec des positions dans l'espace ou des instants dans le temps, c'est-à-dire avec des "coupes" immobiles… »[15]. De cette assertion découle la thèse première, qui consiste à poser une distinction claire entre mouvement et espace parcouru, ce dernier étant divisible contrairement au premier. Aucun mouvement, donc, ne se limite ni s'apparente à la succession des étapes par lesquelles il passe. Pour chercher à définir et qualifier la création comme mouvement, il faut se pencher sur la notion de *coupes mobiles* telle qu'envisagée par Bergson dans sa troisième thèse et dont Deleuze fera un important socle pour son étude du cinéma. L'instant, c'est la *coupe immobile*, soit une tranche du mouvement qui juxtaposée à d'autres instants ne pourrait fournir qu'une représentation illusoire de ce même mouvement, sans jamais en saisir la teneur dynamique. Équivalente au mouvement serait la *coupe mobile*, unité constitutive de la durée, « (ce) qui implique que le mouvement exprime quelque chose de plus profond, qui est le changement dans la durée ou le tout.»[16] Dans la matière, le mouvement est donc unité, irréductible aux instants traversés, en même temps que condition et consistance du *nouveau* en création.

> Par le mouvement, le tout se divise dans les objets, et les objets se réunissent dans le tout: et, entre les deux justement, « tout » change. Les objets ou parties d'un ensemble, nous pouvons les considérer comme des coupes immobiles; mais le mouvement s'établit entre ces coupes, et rapporte les objets ou parties à la durée d'un tout qui change, il exprime donc le changement du tout par rapport aux objets, il est lui-même une coupe mobile de la durée.[17]

La *coupe mobile* devient l'unité minimale du mouvement et la condition première à la métamorphose et à la création des sensibles. C'est une force dynamique, dirigée, et agissante, dans le milieu qu'elle traverse. Pourvu, insiste Deleuze, que le mouvement opère en un espace ouvert, l'indétermination du *tout* qu'il traverse devenant condition au mouvement lui-même: « Il revient au même en effet de recomposer le mouvement avec des *poses éternelles*, ou avec des *coupes immobiles*: dans les deux cas, on rate le mouvement, parce qu'on se donne un Tout, on suppose que "tout est donné", tandis que le mouvement ne se fait que si le tout n'est ni donné ni donnable. […] Quand on rapporte le mouvement à des moments quelconques, on doit

[14] DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit (Coll. « Critique »), 1983, 298 p.
[15] *Ibid.*, p. 9
[16] *Ibid*., p. 18
[17] *Ibid.*, p. 22

devenir capable de penser la production du nouveau, c'est-à-dire du remarquable et du singulier […] »[18]

Faire

L'unité fondamentale de la création est déjà *un* et *en* mouvement. Sa condition réside dans l'indétermination de ce que ce mouvement induit. Il faut alors, pour penser le mouvement de création artistique, en envisager le processus comme une transformation de la matière vers une forme – soit un *tout* encore indéterminé – et non comme l'action d'une forme prédéfinie – soit un *tout* fermé et prédéfini – qui viendrait modeler la matière.

Cette récusation du modèle hylémorphique est l'un des objets centraux de l'ouvrage *Faire. Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture* de l'anthropologue Tim Ingold[19]. Elle définit le socle de sa vision de l'art et de la création au sens de fabrication, de l'anthropologie (par distinction avec l'ethnographie[20]), de la pédagogie et de la connaissance plus généralement: le réel est à saisir (ou à former) non comme objet inerte, passivement, mais « comme un chasseur à l'affût de sa proie, toujours en alerte et réceptif aux indices visuels et tactiles qui tapissent, de manière inextricable, un environnement sans cesse en variation. »[21] Penser l'inerte conduit, dit-il, à détacher les objets du flux de vie et de pensée qui non seulement en sont l'origine, mais les qualifient à la fois. En d'autres termes, c'est extirper l'objet du vivant et résumer le *faire* à une addition d'étapes autant que réduire le *fait* à la liste des objets produits. Ingold en appelle à penser le *faire* selon un mode de conjonction entre la matière et la forme, soit une morphogenèse transformative et processuelle.

> [I]l ne s'agit pas tant d'édifier les unes sur les autres les différentes parties d'une totalité organisée que de poursuivre un processus – la continuation d'un chemin où chaque pas est induit par le précédent tout en induisant le suivant, et qui mène toujours bien au-delà de la destination initiale. Comme le disent justement Deleuze et Guattari, il ne s'agit pas d'une *itération* d'étapes, mais plutôt d'une *itinération*. Autrement dit, faire c'est toujours voyager. Le fabricant est un voyageur. Et la

[18] *Ibid.*, p. 17
[19] INGOLD Tim, *Faire. Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017, 318 p.
[20] Ingold pose la distinction en ces termes: le principe de l'anthropologie consiste à « étudier *avec* et apprendre *de* » là où l'ethnographie est « une étude *de* et un apprentissage *sur* ». Autrement dit, la première discipline s'inscrit dans une logique processuelle dont l'exercice de base relève de « l'observation participante » tandis que la seconde opère par sélection documentaire et observation de données. (INGOLD Tim, *op. cit.*, p. 25)
[21] Ibid., p. 42

> caractéristique essentielle de son activité n'est pas qu'elle est divisée en séquences mais qu'elle *flue*.[22]

Il y a toujours un processus, un chemin entre la matière et la forme, entre l'artiste et l'œuvre, entre le spectateur et l'objet. Et l'on peut supposer au sein de tout système aussi codifié soit-il, un mouvement qui sans cesse échappe, une part d'imprévu, de singularité; une fissure dans le moule. La question n'est donc pas d'établir une ligne de partage entre ce qui serait *création pure* d'une part et *production codifiée* de l'autre, mais bien de trouver au sein d'une conception artistique la plus dénuée de conventions, un archétype du mouvement créatif. C'est s'orienter d'emblée vers une conception de l'art délivré de ses codes, ce qui une fois encore ne revient aucunement à dire que là où il y a convention, il n'y a pas réellement création.

Recadrage

L'histoire de l'art oppose communément deux grandes périodes, celle des « anciens » et celle des « modernes », scission dont on peut trouver un indicateur au sein de la théorie cinématographique, dans la distinction qu'inscrit André Bazin entre le « cadre pictural » et le « cache filmique »[23]. Le cadre pictural, dit-il, délimite un espace « centripète », non seulement tourné vers l'intérieur, mais clos et dont rien ne s'échappe. Le cache filmique, « centrifuge », isolerait les fragments d'un monde plus vaste qui préexiste à l'image et la prolonge. Le contour d'une peinture aurait donc pour fonction première, selon Bazin, d'opérer la rupture et d'entériner l'hétérogénéité de deux mondes, celui du tableau et celui du *dehors*. L'écran de cinéma, polarisé vers l'extérieur viendrait toujours s'étendre dans l'immensité d'un monde dont l'image ne laisse apparaitre que quelques bribes. Bazin cherche alors à établir ce qui selon lui distingue la peinture du cinéma, mais il synthétise du même coup la teneur du clivage communément admis en histoire de l'art. Telle qu'il la définit, la notion de cadre pictural incarne une période et une conception de l'art fondé sur un ensemble de conventions et littéralement *coupé du dehors*. Rien ne déborde du monde de l'œuvre, si ce n'est justement ce qui ne lui appartient plus du tout: le travail mesuré d'un artiste aguerri aux lois de la bienséance et de la vraisemblance. Au cache filmique s'accorde un temps de l'art centré sur la beauté sensible et la figure d'une « fenêtre ouverte sur le monde » comme si, dirait Jacques Aumont,

[22] Ibid., p. 108
[23] BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 2011 (1975), pp. 187-192

le cinéma avait « "ouvert" l'espace des tableaux, [l'avait] doté d'un dehors, d'un hors-champ »[24].

Si Bazin tend à scrupuleusement assigner ces modèles à leurs médiums respectifs, Aumont va en étudier les fonctions et en révéler les porosités. Cadre et cache deviennent alors les termes d'un certain rapport à la matière, d'une certaine modalité du regard. Aumont s'emploie à distinguer non plus des catégories hermétiques, mais des fonctions du cadre, à commencer par le « cadre-objet » dont la charge transcende la nature tangible du contour. Le cadre-objet, dit-il, « assure la mise en condition matérielle et psychologique du spectateur »[25], il rend ce dernier disponible à l'œuvre et l'œuvre accessible à lui. Le « cadre-limite » et le « cadre-fenêtre », ensuite, s'apparentent largement aux catégories bazinniennes à cette différence près, donc, qu'ils sont appréhendés selon leurs fonctionnalités et non selon leurs présumées natures. Soit la fonction du cadre-limite qui conditionne et contient l'entièreté de la réalité de l'image, et celle du cadre-fenêtre qui opère en quelque sorte la limite entre ce que l'on perçoit du champ et ce que l'on ne voit pas: c'est le bord « de ce qui du champ nous est donné à voir. »[26] Ainsi la fenêtre vient-elle après le monde. Elle isole une portion du réel et ce faisant, y guide le regard. La fonction du cadre-fenêtre est donc relative au contenu de l'image, à la part de sensible étant, ou non, montrée; celle du cadre-limite est relative à sa lisière. Il détermine ce qui fait ou ne fait pas *image*. Ici, les deux modèles ne profitent plus strictement à la distinction des médiums, mais recouvrent deux modalités du regard, du rapport au monde et à l'art, certes marquées historiquement et incarnées par des formes exemplaires, mais néanmoins poreuses. Il faut donc se garder de considérer deux types de médiums artistiques – la peinture et le cinéma – qui viendraient illustrer et justifier ces catégories, mais bien plutôt y voir des modalités compatibles, visant à définir les limites de ce qui fait image et la portion de monde que l'image amène à voir. Soit deux modalités du *regarder*: le regard qui entoure et celui qui explore. Ne rejoint-on pas ici la classique scission objet/sujet ? Le regard qui enserre et objective – à la manière de la forme qui contraint une matière inerte – face au regard qui rend toute sa subjectivité au regardé comme à la matière.

---

[24] AUMONT Jacques, *L'Œil Interminable*, Paris, Éditions de la Différence, 2007, p. 121

[25] AUMONT Jacques, *op. cit.*, p. 130

Partant de l'observation de l'objet tangible, Aumont en vient à ramener le « cadre-objet » à sa fonction: donner un environnement à l'œuvre, dit-il. Un environnement dont il faut mesurer l'importante valeur symbolique. Le cadre serait-il doré ou en bois simple, le rapport du spectateur à la toile s'en verrait modifié. C'est que le cadre-objet met le spectateur en condition de recevoir l'œuvre, en la signalant comme telle, mais en donnant aussi certaines indications sur son statut, celui de l'artiste, celui du possesseur, galeriste ou musée. Aumont en vient à voir dans le « dispositif cinématographique » au sens de Baudry, l'équivalent du cadre-objet pictural. Le noir, dit-il, « qui matériellement et symboliquement, sertit l'image » (p. 132), serait le cadre-objet du cinéma.

[26] *Ibid*., p. 126

Fig. 5

C'est là tout l'enjeu du *Van Gogh* d'Alain Resnais. Davantage que donner vie aux tableaux eux-mêmes – l'usage du noir et blanc, en premier lieu, ne le permet pas, et telle n'est pas son entreprise[27] – Resnais semble faire renaitre le peintre en tant que regard, conscience créatrice. « Il me semble toujours être un voyageur qui va quelque part et à une destination »[28] cite le film en ouverture, annonçant d'emblée qu'il entend donner la parole à l'auteur des peintures et en conter le voyage, le parcours, le processus. C'est autour du regard de Van Gogh que Resnais compose son film et décompose les tableaux, faisant fi des conventions: il se réapproprie les œuvres, décloisonne les genres et les formes, procède par assemblages hétérogènes de toiles, mouvements, lettres lues, etc. Opérant une véritable rencontre entre peinture et cinéma, il questionne la prétendue hétérogénéité des médiums.

> Dans ces quatre courts métrages, c'est véritablement une façon de considérer l'art qui se trouve modifiée. Plutôt que des « films d'art », au demeurant, ce sont davantage des films sur l'art que conçoit le cinéaste. Des exercices susceptibles de renouveler la réflexion concernant la notion d'œuvre, ses instances de production, la légitimité de ses constituants. Le « regard vivant » qui se pose sur l'œuvre, et que Marker appelait de ses vœux, est ici sans ambiguïté ; il aborde le tableau comme un stock de figures, une réserve de forces toujours prêtes à agir, pourvu qu'on les libère à un moment donné. Très loin d'avoir pour sujets Van Gogh, Gauguin ou Picasso, ces films parlent de la distance au monde que peut entretenir l'art, et de la place que le cinéma peut prendre dans ce dispositif.[29]

[27] L'absence de couleur, pour causes financières, sera revendiquée par le cinéaste, convaincu que « le noir et blanc […] [lui] permettrait de créer des liens entre les toiles extrêmement disparates » ainsi que de faire valoir « l'architecture tragique de la peinture de Van Gogh ».
Alain Resnais cité in CIEUTAT Michel, « La "caméra-pinceau" d'Alain Resnais : *Van Gogh, Guernica, Paul Gauguin* » in *Ligeia*, vol. 2/ num. 77-80, 2007, pp. 244-252. Consulté en ligne le 19 février 2020. URL : https://proxy.unamur.be:2259/revue-ligeia-2007-2-page-244.htm

[28] Vincent Van Gogh, extrait d'une lettre à son frère Théo, Auvers, 10 juillet 1890. Il faut noter que le peintre n'écrit pas « a une destination » mais « à une destination », conférant à son propre cheminement une qualité d'errance. Errer, c'est à la fois *marcher sans but* et *marcher sans cesse*, incarner le *mouvement-création* en somme.

[29] AMIEL Vincent, « Unité et fragmentation dans *Van Gogh* et *Guernica* d'Alain Resnais » in BLUHER Dominique (dir.) et THOMAS François (dir.), *Le court métrage français de 1945 à 1968*, Rennes, PUR (Coll. « Spectaculaire/Cinéma »), 2005, pp. 111-117. Consulté en ligne le 19 février 2020. URL: https://books.openedition.org/pur/2113?lang=fr#text

La peinture convoque, dit-on, un œil borné par les limites du tableau, au cinéma de créer une ouverture vers le dehors. Regard enveloppant versus regard explorateur, la peinture serait-elle résolument privée de hors-champ? Le monde de l'œuvre picturale serait-il forcément clos? Resnais déjoue ce postulat, poussant le regard hors de ces limitations. Il plonge dans les détails des tableaux, en isole des parties, les explore par ses mouvements de caméra comme pour suggérer que chaque image est toujours *inclue dans* et *prolongée par* un monde plus vaste. Celui de l'imaginaire, pour commencer, lieu d'une rencontre entre les visibles et les images mentales du spectateur. Resnais explore par ailleurs un autre *dehors*, inscrivant les toiles dans une linéarité filmique qui vient contraindre l'assertion selon laquelle la peinture serait privée de hors-champ et par là même incompatible aux procédés cinématographiques[30]. Le film conduit alors à penser le hors-champ du tableau dans l'intervalle du montage comme dans l'acte créatif de Van Gogh. Entre deux toiles, peut s'écrire *quelque chose*, comme dans l'écart entre deux plans de cinéma: la prolongation d'un espace fictif, imaginaire, auquel se greffe un autre *dehors* – entremêlés au point que l'on pourrait s'attarder longuement sur la porosité même des catégories de hors-champ et hors-cadre – : la vie et le *mouvement-création* d'où surgit l'œuvre du peintre. L'entreprise du cinéaste n'a sans doute pas été, comme le défendait Bazin, d'ajouter aux tableaux une dose de hors-champ et de narration qui leur était étrangère, mais de rendre aux œuvres leur potentiel expansif, de les repenser et de les replacer au sein d'un processus.

Là est toute la question du *regarder,* compris comme une certaine modalité d'appréhension des formes, impliquant avant tout de préciser le cadre qui conditionne notre rapport à l'art et à la création. Un regard n'est jamais juste un regard – celui de l'auteur posé sur la matière et son *devenir-forme*, ou celui du spectateur posé sur l'œuvre – l'un et l'autre déjà sont emprunts d'un mode de perception du monde et de l'objet artistique. Plus que la forme elle-même, ce sont nos conceptions de l'art essentiellement qui conditionnent nos perceptions. Assertion qui d'emblée présuppose de penser l'*art* comme étant le fruit d'une *vision de l'art*.

[30] La thèse d'André Bazin et dans une moindre mesure celle de Jacques Aumont (son approche du cadre par « fonctions » le met à l'abri des suites sclérosantes d'une catégorisation trop stricte), découle sur l'assignation des effets de « hors-champ » et de « hors-cadre » au cinéma et à la peinture, respectivement. Ainsi l'art pictural serait-il absolument privé de toute prolongation possible, la limitation que constitue le cadre opérant une scission nette entre le dedans de l'œuvre et son dehors, qui ne peut dès lors n'être qu'un dehors absolu, incompatible à l'univers du tableau. Il est entendu qu'un nombre incalculable d'objets filmiques et autant de tableaux, ainsi que de nombreuses études sur la réception spectatorielle et la puissance de l'imaginaire, ont depuis longtemps, si pas rendu ces théories obsolètes, du moins entériné le caractère profondément perméable des catégories qu'elles posent.

Le travail de Jacques Rancière, autour de ce qu'il nomme *le partage du sensible*[31], consiste en une étude des configurations (sociales, politiques, idéologiques, etc.) qui définissent notre rapport au monde et génèrent des modalités spécifiques de perception du sensible. Il y inclut les « pratiques artistiques [comme étant] des "manières de faire" qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité. »[32] La question de la création, l'éventualité du *nouveau*, est avant tout fonction d'un nouveau *voir* et procède d'une redéfinition de ce qui fait, ou ne fait pas, *art*. Le cinéma pût naitre, dit Rancière, non grâce à l'évolution de procédés techniques, mais avec l'éclosion d'un nouveau régime de l'art et de la pensée rendant dignes d'intérêt la simplicité et les instants quelconques: « [c]'est parce que l'anonyme est devenu un sujet d'art que son enregistrement peut être un art. »[33]

> Dans le régime représentatif, le travail de l'art est pensé sur le modèle de la forme active qui s'impose à la matière inerte pour la soumettre aux fins de la représentation. Dans le régime esthétique, cette idée de l'imposition volontaire d'une forme à une matière se trouve récusée. La puissance de l'œuvre désormais s'identifie à une identité des contraires: identité de l'actif et du passif, de la pensée et de la non-pensée, de l'intentionnel et de l'inintentionnel. […] Ce n'est pas simplement une idéologie d'artiste qui s'exprime là. C'est un régime de pensée de l'art qui exprime aussi une idée de la pensée. Celle-ci n'est plus la faculté d'imprimer sa volonté dans ses objets. Elle est la faculté de s'égaler à son contraire. […] la pensée abdique les attributs de la volonté, se perd dans la pierre, la couleur ou la langue et étale sa manifestation active au chaos des choses. [34]

Le « régime représentatif de l'art », assorti à une organisation sociétale codifiée et hiérarchisée, dresse à l'endroit de la création, une ligne de partage entre les genres et les formes associées, les ressemblances et dissemblances, les sujets dignes et les sujets indignes. Il repose sur un système définissant l'art selon des critères de distinction, de comparaison et de catégorisation. Le « régime esthétique », en rejet des associations systématiques entre manières de faire, sujets, formes et significations, est le lieu d'un art libéré des règles et des codes distinctifs. Ces régimes[35] entrent évidemment en écho avec une approche historique des courants de l'art, dont Rancière se détache cependant. Procédant d'une observation des processus qui font et défont

[31] RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000, 75 p.
[32] *Ibid*., p. 14
[33] *Ibid*., p. 48
[34] RANCIERE Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 216-217
[35] En amont des régimes « représentatif » et « esthétique », Rancière en décrit un premier. Dans le « régime éthique », l'art n'est pas considéré pour lui-même, mais dépend de la double question que soulèvent les images: celle de leur vérité et celle de leurs effets. Il s'agit en d'autres termes d'un régime qui pense l'image au service des manières d'être individuelles et collectives, l'art n'accédant jamais à sa propre autonomie.

l'art, il oppose aux catégories strictes des courants et périodes, les contours labiles et poreux des régimes, perméabilité dont le cinéma est sans doute le plus éminent symptôme.[36]

« Représentatif » et « esthétique » définissent donc moins deux manières de *faire l'art* – au sens où ils désigneraient des processus de création dissemblables – que deux manières de *faire art*, soit de concevoir l'art et la création. Penser la création comme un mouvement processuel suppose naturellement l'adhésion à une conception libérée du poids des conventions. Le régime esthétique tel que défini par Rancière devient alors une condition, non pas à la création, mais bien à la possibilité de la penser comme un mouvement, en tant qu'il « est celui qui se débarrasse de la matrice qui régulait les relations entre forme et matière »[37].

> Le principe de la révolution esthétique anti-mimétique n'est pas alors un « chacun chez soi » qui vouerait chaque art à son médium propre. C'est au contraire un principe du « chacun chez l'autre ». La poésie n'imite plus la peinture, la peinture n'imite plus la poésie. Cela ne veut pas dire: les mots d'un côté, les formes de l'autre. Cela veut dire tout le contraire: l'abolition du principe qui répartissait la place et les moyens de chacun, en séparant l'art des mots et celui des formes, les arts du temps et ceux de l'espace. Cela veut dire la constitution d'une surface commune à la place des domaines d'imitation séparés.[38]

Principe d'hybridité

L'œuvre de Pier Paolo Pasolini s'ancre profondément dans la logique esthétique du décloisonnement. Les barrières sautent au sein même de ses films, majoritairement construits comme des agencements hétérogènes, jusque dans sa vision de l'art, débordant des cadres prévus pour lui. *Art-œuvre* qui ne va pas sans l'*art-action* et doit intégrer la vie, investir les interstices ouverts entre les films, les textes, les poèmes, les procès. C'est ici le geste et non l'œuvre qui fait art.

---

[36] Sans doute peut-on ramener cette coexistence de la « logique représentative » et de la « logique expressive » à ce qui serait la schizophrénie constitutive du cinéma, pris comme en étau entre art et industrie. S'il faut évidemment se garder d'attribuer toutes les formes plus « artistiques » à un cinéma pauvre et à l'industrie les seuls films commerciaux (on serait alors bien loin des réalités produites), il faut néanmoins constater l'existence d'une polarisation marquée, entre une logique expressive rassemblant des formes cinématographiques très hétérogènes et un pan de la création cinématographique totalement versé dans la logique représentative (priorité au narratif, logique de vraisemblance, codification des récits et des genres …), laquelle reste par ailleurs largement majoritaire, compte tenu notamment de sa rentabilité.

[37] RANCIERE Jacques, *Le Travail des images. Conversations avec Andrea Soto Calderón*, Dijon, Les Presses du réel (Coll. « Perceptions »), 2019, p. 17

[38] RANCIERE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003, p. 119

> [D]e la même manière qu'il donne à voir dans *La Ricotta* l'échec du réalisateur de la Passion, il livrera au public ses propres ébauches, ses *Appunti* qui sont comme la promesse de films à venir qui ne viendront jamais, mais qui, en tant que promesse, ont le statut d'œuvre à part entière aux yeux de Pasolini. C'est là que l'on voit cette poétique de l'action à l'œuvre. C'est l'action qui est poésie, qui est œuvre ; le film, le texte, ne sont que le *résidu* ou la trace de ce que l'artiste a fait, et sont ces « gestes » qui constituent toute l'œuvre de Pasolini. Ce ne sont pas seulement ses poèmes, ses récits, ses films et ses textes pour le théâtre qui constituent toute son œuvre, mais aussi ses interventions dans la presse, ses déclarations, ses appels, et ses prises de position. [39]

La Ricotta justement, se laisse voir comme un tissage formel et sémantique complexe, à la faveur d'un réseau intertextuel très dense. Sur fond de reconstitution cinématographique de deux tableaux maniéristes figurant la Passion du Christ[40], le film raconte l'histoire de Stracci (« haillons » en français), un figurant crève la faim qui remuera ciel et terre pour trouver à manger et finira par mourir d'une indigestion, attaché à une croix, alors que venait enfin son heure de figurer l'un des deux larrons entourant le Christ. Les deux imposantes toiles, reconstituées en tableaux vivants, se voient largement démystifiées par l'incapacité du réalisateur à aboutir et « donnant une représentation très clinquante du spectacle de la Passion que le manque de sérieux des figurants achève de rendre vulgaire. »[41] Pasolini s'en prend à l'exubérance formelle caractéristique d'un courant pictural faisant la part belle aux apparences, comme il s'attaque conjointement à cette bourgeoisie italienne bigote et vieillissante, croyante par convention et manifestement inapte à ouvrir les yeux sur la véritable Passion de son temps: la misère des classes prolétaires qu'incarne Stracci.

Fig. 6 et 7

[39] Carla Benedetti cité in KIM Simon, « La Poétique de la parabole chez Pier Paolo Pasolini : autour du film *La Ricotta* » in *ThéoRèmes,* num. 10, 2017, mis en ligne le 18 janvier 2017, consulté le 03 mai 2020. URL : http://journals.openedition.org/theoremes/909

[40] Il s'agit de *La Descente de Croix* par Rosso Fiorentino (1521) et *La Déposition* par Jacopo Pontormo (1527)

[41] KIM Simon, *op. cit.*

À l'enjeu critique du film s'adjoint un enjeu réflexif. Désacralisant les tableaux, Pasolini s'en prend non seulement au courant maniériste, mais aussi aux conventions picturales, autant qu'il questionne les conventions cinématographiques. Il pénètre l'espace prétendument lisse du tableau, le scrute, l'anime, le morcelle, lui applique des moyens proprement cinématographiques en somme. Parallèlement, il s'emploie à travailler l'image cinématographique selon des modalités *a priori* picturales.

> Mon goût cinématographique n'est pas d'origine cinématographique, mais pictural. […] Je n'arrive pas à concevoir des images, des paysages, des compositions de figures, en dehors de ma passion fondamentale pour cette peinture du Trecento, qui place l'homme au centre de toute perspective. Quand mes images donc, sont en mouvement, elles sont en mouvement un peu comme si l'objectif se déplaçait devant un tableau: je conçois toujours le fond comme le fond d'un tableau, comme un décor, c'est pour cela que je l'attaque toujours de front. Et les figures se déplacent sur cette toile de fond de façon toujours symétrique, à chaque fois que c'est possible : gros plan contre gros plan, panoramique-aller contre panoramique-retour, rythmes réguliers (ternaires, si possible) des plans, etc. Il n'y a presque jamais de montages gros plans / plans généraux.[…][42]

Fig. 8 et 9

Ainsi Pasolini démonte-t-il les cloisons artistiques jusqu'à véritablement tisser des liens, et opérer des croisements entre les procédés formels associés à la peinture et ceux du cinéma. Picturalité et cinématographie se montrent alors, pour reprendre Rancière, « non comme le propre d'arts spécifiques mais comme des figures esthétiques, des rapports entre la puissance des mots et celle du visible, entre les enchaînements des histoires et les mouvements des corps, qui traversent les frontières assignées aux arts. »[43] Cette entreprise de décloisonnement prend chez Pasolini une ampleur accrue par l'abolition des frontières entre l'art et la vie. Le film, à

[42] PASOLINI Pier Paolo, « Mon goût cinématographique » in *Cahiers du Cinéma. Hors Série 9. Pasolini Cinéaste*, 1981, Édition De l'Étoile, p. 23
[43] RANCIERE Jacques, *Les Écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique Éditions, 2011, p. 19

l'instar de chacune de ses œuvres, déborde de son médium et s'étend dans un réseau entremêlant au minimum cinéma, politique et poésie.

> [La création de *La Ricotta*] se situe à un moment de la vie de Pasolini (les années 60) qui constitue un tournant à partir duquel s'élabore cette poétique de l'action qui définira tout son travail. […] elle s'inscrit plus qu'aucune autre œuvre dans un vaste jeu de mise en abyme où sont confondus tous les genres, déployant «une vision métanarrative plus ample et plus lucide de l'expérience créative » [Miconi 1998, p. 127], dialoguant avec les autres supports de la création pasolinienne. [44]

La Ricotta et *a fortiori* l'œuvre pasolinienne, se fait hybride, fragmentaire et tentaculaire comme l'est le parcours de l'artiste, cinéaste, poète, théoricien et citoyen. Son travail est constitué d'un ensemble d'agencements hétérogènes; associe « du dit, aussi bien que du non dit » dirait Foucault, en un dispositif toujours complexe et dynamique, tissant des ponts entre les médiums, l'imaginaire, la vie, la théorie, la politique. Le spectateur se voit donc imposer la lecture énigmatique et morcelée d'une œuvre complexe qui jamais ne se livre entièrement. D'autant que le dispositif pasolinien s'emploie toujours à *faire sortir*, à regarder et penser *à côté*, *en dehors de,* suivant une « poétique de la parabole » qui « dans son étymologie, ne dit pas autre chose : elle consiste à "placer sur le côté (παρα-βολή) ", autrement dit à aborder la réalité non pas directement mais par un détour »[45]

La poétique pasolinienne s'inscrit pleinement dans le régime esthétique de l'art défini par Rancière, qu'il nous faut mobiliser afin d'appréhender la création en tant que dispositif dynamique. Là se situe une possibilité d'envisager le processus artistique en tant que tel, libéré des conventions qui font de la création un système et non un mouvement. Mais si la forme n'est plus prioritairement conditionnée par les codes d'un genre ou d'un médium, comment se structure la création? Le processus deviendrait-il absolument chaotique et insaisissable? Quelle autre matrice, plus souple, plus aléatoire, que celle du moule plaqué sur la matière asservie?

[44] KIM Simon, *op. cit.*
[45] *Ibid*.

II – Entrelacs

Dispositif

L'installation *C'est pas là, c'est par là!* de l'artiste sud-coréen Juh Yung Lee (Cie. Galmae[46]) prend la forme d'une performance participative. Au départ, une grande toile de fils bruts reliés à de gros cailloux est tissée dans l'espace public. L'artiste invite quelques premiers participants à s'emparer d'une pierre et à pénétrer la toile en suivant le fil. Rapidement, l'espace est investi par les acteurs-spectateurs dont les chemins se croisent, s'entremêlent ou s'interrompent. Un travail du son et de la lumière entraine des fluctuations d'ambiance, impactant l'énergie et le rythme des différents parcours. Au bout du dispositif (l'installation s'étale sur environ trente mètres), toutes les pierres se rejoignent. La toile est dénouée.

L'expérience que propose cette installation, comme mise en mouvement du corps collectif, est lourde de charge symbolique: des chemins se croisent, aléatoires mais mus par des forces directionnelles. Des trajectoires humaines, des comportements, des empreintes culturelles, idéologiques, divers *habitus*[47], sont soumis à l'instabilité d'un milieu changeant et modelé par les variations du son et de la lumière. C'est en somme un ensemble de facteurs hétérogènes qui font du corps collectif un *tout* en métamorphose.

Fig. 10 et 11

[46] Performance vécue en septembre 2019 lors de l'ouverture de la maison culturelle *Delta* à Namur. À propos de l'artiste: https://www.productionsbis.com/juhyunglee

[47] Il est d'ailleurs surprenant de constater que la performance reproduit, à échelle réduite, les grands enjeux relationnels et sociaux d'une communauté: certains attendent et laissent passer; d'autres tracent leur chemin sans regarder autour; certains aident, interviennent, interfèrent, ou au contraire évitent le contact; certains partent derniers et arrivent avant les autres; etc.

Pour illustrer la notion de *dispositif,* Gilles Deleuze convoque l'image d'un écheveau[48], consistant là encore en un assemblage de fils comme autant de traits souples et dynamiques dont l'agencement toujours chahuté, modifie la teneur du brin comme celle de l'ensemble. C'est qu'il faut entendre par *dispositif*, « un projet d'arrangement et de mise en relation des éléments d'une "matière" »[49], l'agencement étant dynamique aussi bien que la matière vivante.[50] C'est une forme de constellation reliant des points dont les natures diffèrent et dont l'organisation en réseau vient transformer les composants et la constellation elle-même; un dispositif s'effectuant à mesure qu'il se constitue. On peut voir une matrice sœur dans la forme de l'anagramme à la base de la pensée et de la conception cinématographique de Maya Deren:

> Une anagramme consiste à combiner des lettres de manière à ce que chacune soit en relation simultanée avec un élément dans plus d'une série linéaire. Cette simultanéité est réelle et ne dépend pas du fait qu'elle soit habituellement perçue en succession. Chaque élément de l'anagramme est relié à l'ensemble de manière à ce qu'aucun ne puisse être modifié sans affecter ses séries et par le fait même, affecter le tout. Et, réciproquement, l'ensemble est relié à chaque élément.[51]

---

[48] DELEUZE Gilles, «Qu'est-ce qu'un dispositif?», in *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale (Paris, 9, 10, 11 janvier 1988)*, Paris, Le Seuil (coll. « Des Travaux »), 1989, pp. 185-195
Les travaux de Deleuze autour de la notion de dispositif et comme lecteur de Foucault, ont fait ici l'objet d'une attention toute particulière, aux dépens d'importants théoriciens et commentateurs comme Giorgio Agamben. L'approche de ce dernier tend à circonscrire l'étude du dispositif à un champ strictement social et politique où il s'applique à des enjeux de pouvoir, d'emprise, de subjectivation. Il reste en ce sens fidèle à la notion de *positivité* selon Hegel, vue, nous dit Agamben, « comme un obstacle à la liberté de l'homme ». (p.15) Il faut selon lui se méfier des dispositifs, s'en libérer, en tant qu'ils sont (par opposition à la nature) étrangers et extérieurs à l'Homme. Ainsi Agamben distingue-t-il les deux catégories que seraient le *vivant* et les *dispositifs*, soit « l'ontologie des créatures [d'une part, et] de l'autre, l'*oikonomia* des dispositifs qui tentent de les gouverner et de les guider […] » (p.30) Le postulat posé ici, et qui oriente cette recherche vers la lecture de Foucault par Deleuze prioritairement, tend à considérer le dispositif dans ses dimensions abstraites comme un mouvement dynamique créateur, soustrait à tout champ d'application spécifique et par ailleurs pris dans une conception plus poreuse des liens entre nature et culture. (AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Rivages Poche (Coll: « Petite Bibliothèque »), 2007, 50 p.)

[49] RAFFNSØE Sverre, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? L'analytique sociale de Michel Foucault » in *Symposium : Revue canadienne de philosophie continentale*, vol. 12/ num 1, printemps 2008. Consulté en ligne le 12 novembre 2019. URL: https://www.artsrn.ualberta.ca/symposium/files/original/3c4b537da0ef788b0817598f4a4a46cb.pdf

[50] Michel Foucault définit le dispositif comme étant « […] un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref: du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. » FOUCAULT Michel, « Le jeu de Michel Foucault », entretien avec D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufrey, J. Livi, J. Miller, G. Miller, J.-A. Miller, C. Millot, G. Wajeman in *Dits et Ecrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard (Coll. « Quatro »), 2001 (Éd.), p. 299

[51] Maya Deren citée in BEAULIEU Julie, « Ethnographie, culture et expérimentations : essai sur la pensée, l'œuvre et la légende de Maya Deren » in *Cinémas*, vol. 19/ num. 1, automne 2008, pp. 15–35. Consulté en ligne le 2 mars 2020. DOI: https://doi.org/10.7202/029497ar

La poésie dirait « beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie ».[52] Et Deleuze de conclure : « Il n'est pas exagéré de dire que tout dispositif est une bouillie qui mélange du visible et de l'énonçable. »[53] La notion est d'autant plus sibylline qu'elle est dotée d'une conceptualisation vague et d'un nombre considérable d'acceptions. *Le dispositif* s'est imposé dans la terminologie de domaines aussi disparates que le droit, le militaire, la philosophie, la communication, la technologie, la psychologie, la didactique, etc., jusqu'à se faire une place dans les domaines les plus quelconques de la vie quotidienne. Le cinéma[54] et l'art plus généralement n'ont pas échappé à la tendance, où le terme est utilisé aussi bien pour désigner les outils que sont la caméra ou l'appareil photo (dispositifs techniques), que pour nommer des installations ou propositions interactives…

> C'est vraisemblablement en s'appuyant sur le *dispositif socioindustriel* que représentait la société Lumière à la fin du dix-neuvième siècle, en France, que les frères Lumière ont pu trouver les ressources leur ayant permis de mettre au point leur Cinématographe, *dispositif technique* soumis en février 1895 au *dispositif légal* prévu pour le dépôt des brevets d'invention. Le Cinématographe est passé à l'histoire comme ayant été à l'origine du *dispositif cinématographique*. Il faut dire cependant que la part réelle d'invention des frères Lumière se limite au seul petit *dispositif mécanique* […][55]

Gaudreault poursuit ainsi longuement, avec humour, pour interroger très justement la teneur d'un concept visiblement servi à toutes les sauces. Comment expliquer cet engouement qui

---

[52] « Les Chants de Maldoror » de Lautréamont (1869) cité par WALL-ROMANA Christophe, « Dispositifs et cinépoésie, autour du R*aymond Roussel* de Foucault ». L'auteur y évoque l'essai de Ponge intitulé « Le dispositif Maldoror-Poésies » et définit le poétique moderne comme étant « l'invention de l'expérience par le texte poétique. » Il poursuit: « D'ailleurs, à partir des années 1950, la rhétorique matérielle de l' « objeu » pongien et plus tard le naturalisme langagier de la « fabrique » (du pré) inaugurent dans l'oeuvre de Ponge une véritable poétique du dispositif. ». In ALBERA François (dir.), TORTAJADA Maria (dir.), *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature,* Lausanne, L'Âge d'homme, 2011, pp. 345-346

[53] DELEUZE Gilles, « Un nouveau cartographe » in *Foucault,* Paris, Les Éditions de Minuit (Coll. « Critique »), 1986, p. 46

[54] Ce que Jean-Louis Baudry a nommé « dispositif » repose sur une conception du cinéma centrée sur le spectateur et la réception, autour de l'agencement particulier qu'est celui de la salle sombre de cinéma équipée d'un projecteur et accueillant un spectateur relativement passif et inerte. Ses travaux, d'allégeance freudienne et posant un parallélisme clair avec le *Mythe de la Caverne* de Platon, ont largement contribué au développement d'une conception du cinéma comme étant, par nature, défini par son dispositif de réception. Ce dispositif répondrait au désir inconscient du spectateur de retrouver un état de perception propre à certaines phases de développement infantile, en plus de lui soumettre une forme de miroir de son propre appareil psychique. Là résiderait la nature et la puissance de ce que Baudry nomme le « dispositif cinéma ». Son travail repose sur une vision, très peu foucaldienne, du sujet pensant transcendantal, machine à créer du sens à partir de données disparates. Pour plus d'informations concernant la « théorie du Dispositif »: DE LAURETIS Teresa et HEATH Stephen (dir.), *The Cinematic Apparatus*, London, Macmillan/New York, St Martin's, 1980; et ROSEN Philip (dir.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York, Columbia U.P., 1986

[55] GAUDREAULT André, « De certaines limites de la définition du dispositif "cinéma" » in ALBERA François (dir.), TORTAJADA Maria (dir.)*, op. cit*., p. 175

traverse les frontières assignées aux disciplines? Faut-il crier gare au phénomène de mode ou au signifiant vague? Ou bien, pour disperser le brouillard du grand flou conceptuel, voir dans l'abondance des acceptions un indicateur de la nature profondément hétérogène de tout dispositif? À cet égard, le texte de Gaudreault offre une illustration éclairante de l'effet englobant du dispositif incluant à la fois le projecteur comme « dispositif technique » et le « dispositif de projection » incluant ce même projecteur, par exemple. En d'autres termes, *dispositif* nomme à la fois le tout et la partie, le rouage et la machine.

François Albera et Maria Tortajada, dans leur effort chirurgical pour clarifier la notion, en donnent pour trois premières définitions sur un total de cinq: l'agencement interne à une machine; la machine elle-même comme assemblage de plusieurs dispositifs internes; et l'appareil, en ce compris l'usage qui en est fait et donc l'espace expérimental qu'il implique.[56] Ici encore le même vocable définit l'ensemble et ses parties, c'est qu'il est à la fois l'un et l'autre et toujours relié à des agencements plus vastes. Il faut cependant se garder de penser les réseaux de dispositifs comme un emboitement de matriochkas, en cela qu'ils forment au contraire, un agencement interrelationnel horizontal. Le « dispositif socioindustriel » évoqué par Gaudreault n'inclut pas moins le « dispositif technique » que ce dernier ne contient le premier, l'un étant compris dans l'autre et inversement. Bien sûr, sans « dispositif socioindustriel » pas de « dispositif technique », sans « dispositif technique » pas de « dispositif cinématographique » et ainsi de suite. Chaque nouvel agencement rend possible, par les nouvelles configurations qu'il définit, la création d'autres dispositifs, mais ce n'est pas tant un rapport linéaire de cause à effet qui les relie: ils forment un tissage plus complexe, un réseau entremêlé et « non seulement le dispositif est un réseau, mais les dispositifs eux-mêmes se montent en réseau »[57].

Un dispositif n'est donc jamais seul. Il est à la fois un tout en devenir, compris dans un ensemble plus vaste, et les parties du tout en constante mutation. Isoler un dispositif pour l'ausculter reviendrait à mettre sous cloche une portion de ses éléments constitutifs, à les soustraire aux relations qui précisément en font un réseau dynamique. Il faut revenir à la distinction fondamentale entre *continuité* et *segmentation*: un processus artistique ne pourrait se réduire au chemin parcouru par l'artiste soit à la succession de ses étapes de travail. Penser

[56] ALBERA François, TORTAJADA Maria, « Le Dispositif n'existe pas! » in ALBERA François (dir.), TORTAJADA Maria (dir.), *op. cit.,* pp. 13-38
[57] VOUILLOUX Bernard, « La Critique des dispositifs » in ALBERA François (dir.), TORTAJADA Maria (dir.), *op. cit.,*p. 93

le mouvement implique nécessairement une *pensée en dispositif*, c'est-à-dire une pensée qui – bien que pour des raisons méthodologiques évidentes devra isoler certaines variables – opère toujours avec la conscience du mouvement, du processus, de la transformation.

Non content de s'imposer comme modalité d'agencement proprement moderne, le dispositif pourrait bien se réclamer d'un mode de pensée où chaque objet est à entrevoir non comme étant *donné,* mais comme étant *né de*. Comme le souligne Omar Hachemi à partir du travail de Jean-Louis Comolli, il devient indispensable de penser le cinéma et l'art plus généralement par l'appréhension des flux et des réseaux qui/que constituent les processus singuliers pris dans un ensemble de facteurs contextuels, pour le dire très brièvement. Ce que rend possible une pensée *en* mouvement, se formant elle aussi à mesure que se déploie le dispositif qu'elle contribue par ailleurs à composer.

> En somme, qu'il s'agisse de mener une réflexion rigoureuse sur la technique et le travail en amont du film, ou qu'il s'agisse de développer « une histoire matérialiste du cinéma », un décentrement des études cinématographiques est nécessaire. La perspective téléologique qui réduit la force à la forme, voyant dans le film l'essence du cinéma, devient intenable. De la déconstruction par Comolli de cette perspective découle deux postulats […] : d'une part, l'histoire du cinéma est irréductible à la somme des films qui la ponctuent, d'autre part, la production filmique (la technique et son usage) ne peut être appréhendée à partir de la seul [sic] perspective du film achevé.[58]

Penser *le* et *en* mouvement

Il apparait que la notion de dispositif désigne non seulement un certain type d'agencement du muable, mais définit plus fondamentalement la teneur d'un nouveau paradigme propre à engendrer l'éclosion de formes sensibles originales, tandis qu'il en fournit les clés d'appréhension.

En cela l'approche de Foucault se révèle particulièrement incontournable. Elle donne lieu à une première définition philosophique du terme, mais surtout s'inscrit dans une *pensée en mouvement du mouvement*. Son étude des rouages du pouvoir en est manifeste:

[58] HACHEMI Omar, « Le Moment du dispositif » in ALBERA François (dir.), TORTAJADA Maria (dir.), *op. cit.,* p. 204

> […] l'idée qu'il y a, à un endroit donné, ou émanant d'un point donné, quelque chose qui est un pouvoir, me paraît reposer sur une analyse truquée, et qui, en tout cas, ne rend pas compte d'un nombre considérable de phénomènes. Le pouvoir, c'est en réalité des relations, un faisceau plus ou moins organisé, plus ou moins pyramidalisé, plus ou moins coordonné, de relations.[59]

« Le pouvoir, ça n'existe pas »[60] donc, du moins pas comme entité, structure-édifice. Il consiste en un certain mode de relation qui détermine les rapports entre dominant et dominé; il est construit, *né de*, soit engendré par un dispositif qu'il contribue du même coup à constituer. C'est selon cette « ligne méthodique »[61] que Foucault aborde également le système punitif, la sexualité, la psychiatrie, et jusqu'aux concepts fondamentaux que sont la Vérité ou l'Identité, en tant que variables conçues *dans* et *par* des dispositifs. Il en appelle donc à des chemins philosophiques versés dans la pensée du muable, du processuel, «conceptualité fluide»[62] que François Jullien est allé découvrir par l'exploration de la pensée chinoise, procédant par là même à une mise à distance du socle indéfectible dans lequel s'ancre la pensée européenne fondamentalement ontologique. Et Deleuze de commenter:

> […] le Tout, le Vrai, l'objet, le sujet, ne sont pas des universaux, mais des processus singuliers, d'unification, de totalisation, de vérification, d'objectivation, de subjectivation, immanents à tel dispositif.[63]

On peut voir un point de convergence, à l'endroit du régime esthétique de l'art – marqué par l'hybridité et l'émancipation des formes – et de l'essor, en Occident, d'une pensée philosophique cherchant à saisir l'état fluctuant du monde. L'enthousiasme suscité par la notion de dispositif dépasserait donc le simple « effet de mode » pour répondre à la nécessité d'un vocabulaire apte à désigner le processuel[64]. L'ère du dispositif vient manifestement avec l'assouplissement des structures, comme une nouvelle modalité structurelle pour formaliser l'art, la pensée, l'identité. Foucault définit d'ailleurs l'homme moderne comme un être apte à

[59] FOUCAULT Michel, « Le Jeu de Michel Foucault », *op. cit*., p. 302
[60] *Ibid.*
[61] FOUCAULT Michel, *Dits et Ecrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard (Coll. « Quatro »), 2001, p. 184
[62] JULLIEN François, *De l'écart à l'inouï*, Paris, Éditions de L'Herne, 2019, p. 6-7
[63] DELEUZE Gilles, «Qu'est-ce qu'un dispositif?», *op. cit.*, p. 188
[64] François Jullien désigne d'ailleurs la philosophie chinoise par les termes « langue-pensée chinoise », pointant d'une part l'inaptitude des langues européennes à énoncer l'*incertain*, comme l'absolue nécessité d'un vocabulaire propre à le désigner, et donc à le penser.

disposer des/les éléments de sa propre cartographie. L'*esthétique de l'existence*[65] dessine, dit-il, une vision de l'individu moderne construit selon un agencement plus ou moins volontaire, consistant à articuler les constituants qu'il faut *tenir à part* et ceux auxquels *appartenir*: « […] être moderne, ce n'est pas s'accepter soi-même tel qu'on est dans le flux des moments qui passent; c'est se prendre soi-même pour objet d'une élaboration complexe et dure […] »[66] Naitre d'un *dispositif identitaire* en somme, où « le sujet se constitue à travers des pratiques d'assujettissement, ou d'une façon plus autonome, à travers des pratiques de libération, de liberté […] à partir, bien entendu, d'un certain nombre de règles, styles, conventions, qu'on retrouve dans le milieu culturel. »[67] Au-delà de la question identitaire, on peut étendre l'hypothèse du dispositif comme *modalité structurelle contemporaine*, étant entendu qu'il convient aujourd'hui de se frayer un chemin et pour ainsi dire de faire son propre marché dans la masse de données hétérogènes (théoriques, idéologiques, matérielles, etc.) pleinement caractéristique de notre temps. Vraisemblablement, le dispositif est non pas « à la mode », mais « moderne », au sens de contemporain[68].

L'art du montage

Dans le domaine artistique se multiplient les installations, les œuvres participatives, les accrochages d'exposition associant divers médiums, croisant les disciplines, les approches, les supports… Art des temps modernes s'il en est, le cinéma opère et participe plus que jamais de ce décloisonnement. Qu'est-il en effet, si ce n'est un assemblage composite – image, son, corps, voix, musique, photographie, montage, décoration, peinture, verbe,…–, pris dans un dispositif dont les enjeux, économiques notamment, sont absolument manifestes? Le film et la vidéo n'échappent pas pour autant à la grande logique de décloisonnement et d'abolition des frontières qui fait par exemple sortir le film du cinéma pour l'installer au musée parmi d'autres

[65] FOUCAULT Michel, « Une esthétique de l'existence », entretien avec A. Fontana, *Le Monde, 15-16 juillet 1984*, p. 11 (Repris in *Dits et Ecrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard (Coll. « Quatro »), 2001 (Éd.), texte 357, pp. 1549-1554)
[66] REVEL Judith, *Dictionnaire Foucault*, Paris, Éllipse, 2007, p. 50
[67] FOUCAULT Michel, « Une esthétique de l'existence », *op. cit*., p. 1552
[68] Notons qu'Agamben attribue également la prolifération des dispositifs à un phénomène tout-à-fait moderne, au sens de contemporain, suivant une vision qui – fidèle à son approche du dispositif comme outil de subjectivation et d'exercice du pouvoir – l'associe aux affres de la société capitaliste: « Il ne serait sans doute pas erroné de définir la phase extrême du développement du capitalisme dans laquelle nous vivons comme une gigantesque accumulation et prolifération de dispositifs. Certes, les dispositifs existent depuis que l'*homo sapiens* est apparu, mais il semble qu'aujourd'hui il n'y ait plus un seul instant de la vie des individus qui ne soit modelé, contaminé, ou contrôlé par un dispositif. » (AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, *op. cit*., p. 33-34)

pièces plastiques, sonores ou photographiques. C'est que sa modernité ne tient pas tant à son caractère composite qu'aux notions essentielles d'*assemblage* et de *décloisonnement* qu'il incarne.

> Le cinéma se donne comme la synthèse des arts. […] Mais la synthèse des arts, ce n'est pas la combinaison sur une même scène des paroles, de la musique, des images, des mouvements, et des parfums. C'est la réduction des procédures hétérogènes et des formes sensorielles différentes des arts à un commun dénominateur, à une commune unité principale de l'élément idéel et de l'élément sensoriel. Et c'est cela que le terme de montage résume.[69]

C'est donc comme art *de montage* et non *de synthèse* qu'il faut considérer le cinéma nous dit Rancière, comme l'emblème d'un certain régime du sensible. Il faut naturellement entendre la notion de montage, non au sens technique du terme, mais matériellement et symboliquement, au sens de collure, de jointure: un geste d'assemblage, de mise en rapport entre deux images qui provoque la rencontre. Et c'est dans la rencontre justement qu'advient l'éclosion du sens.

> [C]e qui compte ce n'est plus l'association des images, la manière dont elles s'associent, mais l'interstice entre deux images; d'autre part, la coupure dans une suite d'images n'est plus une coupure rationnelle qui marque la fin de l'une *ou* le début d'une autre, mais une coupure dite irrationnelle qui n'appartient ni à l'une ni à l'autre, et se met à valoir pour elle-même.[70]

Considérer pleinement le principe même du montage revient à porter son attention – plus que sur la juxtaposition de deux images dont le sens s'additionnerait – sur la potentialité d'un sens nouveau, inexistant et généré dans l'interstice, par l'espace invisible de l'écart. C'est ce que Jean Mitry nomme l'effet-montage[71], comme résultant « de l'association, arbitraire ou non, de deux images qui rapportées l'une à l'autre, déterminent dans la conscience qui les perçoit une idée, une émotion, un sentiment étrangers à chacune d'elles isolément »[72].

Au départ d'une photographie, Agnès Varda interroge dans *Ulysse* (1982) la surface de l'image, sa teneur. La photo est une composition minutieuse figurant une chèvre morte, un homme et un petit garçon, nus sur la plage.

---

[69] RANCIERE Jacques, *La Fable cinématographique*, *op. cit*., p. 47
[70] DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit (Coll. « Critique »), 1985, p. 260
[71] Ce principe d'un « effet-montage » selon Jean Mitry n'est pas sans rappeler l'idéologie du conflit centrale dans la conception qu'avait Eisenstein du montage, pour qui le sens du cinéma ne repose ni sur le réel représenté, ni sur l'image elle-même, mais bien sur la collision entre deux fragments d'un film.
[72] AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin (Coll. « Cinéma »), 2008 (3ème Edition), p. 46

Fig. 12

Le début du film nous montre longuement l'image, à laquelle vient s'ajouter la voix si reconnaissable de Varda:

> *C'était un dimanche, sur la côte au bord de la Manche. Quand j'ai fait cette photographie, sur un appareil à plaque, j'ai vu l'image à l'envers sur le dépoli. L'homme planté par la tête en bas à droite. L'enfant centre-droite, au lieu de centre-gauche. Et la chèvre, planant dans un ciel de météores comme un signe du Zodiac.*[73]

La suite du film se déploie en étoile comme une enquête partant à la rencontre de cet homme, de cet enfant, de cette chèvre, et revenant toujours à la photographie comme pour en percer le mystère. Du point central qu'est cette image, le montage du film ouvre de nouveaux espaces, des mondes, comme autant d'embranchements tentaculaires formant un large réseau, à mesure que Varda poursuit sa recherche. Elle retrouve d'abord l'homme, Fouli Elia, qu'elle n'a pas revu depuis plus de vingt ans. Et puis le garçon, Ulysse, devenu adulte. Et chaque rencontre est une nouvelle occasion d'ouvrir des interstices qui convoquent la mémoire intime, le souvenir, l'histoire de la France ou l'histoire de l'art, comme cette rencontre avec la chèvre qui, morte, ne peut plus être retrouvée.

> *Quant à la chèvre…. Pas celle qui a pourri depuis longtemps, devenue poussière de galets et sable d'os. Devenue image de chèvre. Ni celle de Picasso, faite de paniers, de*

[73] *Ulysse* de Agnès Varda, France, Production Garance/ Antenne 2, 1982, min. 01:03

déchets, de bric et de broc, devenue célèbre et bronzée, aussi célèbre que la chèvre Amalthée pour avoir nourri Zeus. Ni celle de Monsieur Seguin, tenant tête au loup. Ni celle, autre épave, de Couturier. Mais une chèvre, une chèvre, n'importe quelle chèvre.[74]

Fig. 13, 14 et 15

Ulysse est un film d'objets glanés, un art de la récolte si chère à Varda et par conséquent un art de l'assemblage. Hétéroclite sans nul doute, *Ulysse* rassemble et assemble les objets, les photos, les souvenirs, jusqu'aux images d'archive d'une France marquée par la chute de Diên Biên Phù, au temps où cette photo a été prise. D'éléments disparates et dispersés, Varda crée une forme, son film, sa « phrase-image », au sens de Rancière.

Le concept de phrase-image pose un patron pour ces assemblages singuliers, caractérisés par l'unité qu'ils forment (fonction phrastique de liaison) autant que par leurs fissures (fonction imaginante de rupture):

> La phrase n'est pas le dicible, l'image n'est pas le visible. Par phrase-image j'entends l'union de deux fonctions à définir esthétiquement, c'est-à-dire par la manière dont elles défont le rapport représentatif du texte à l'image. […] La phrase-image est l'union de ces deux fonctions.[75]

C'est donc une manière de définir la modalité selon laquelle « l'hétérogène fait commune mesure »[76], dit Rancière, ou en d'autres termes, comment l'œuvre singulière agence au minimum du dicible et du visible en un dispositif toujours unique, marqué par une tension continuité/discontinuité. Toute forme, dit-il, est aujourd'hui sans commune mesure, singulière et justement caractérisée par ce qu'en disent les écarts: « […] l'incommensurabilité est un caractère distinctif de l'art de notre temps, […] le propre de celui-ci est l'écart entre les

[74] *Ibid*., min. 10:47
[75] RANCIERE Jacques, *Le Destin des images, op. cit.*, p. 56
[76] *Ibid*., p. 66

présences sensibles et les significations. »[77] À l'exception, précise Rancière, des nombreux cas où les effets de rupture et de fragmentation sont mis au service d'une efficacité narrative relevant du régime représentatif.

Opérant par (bri)collage, *Ulysse* met en lumière le caractère profondément tentaculaire de la pensée, de la mémoire, de l'imaginaire et de l'image, toujours poreuse, gorgée de brèches qui potentiellement deviendront de nouveaux espaces de sens. L'*entre* du non visible. Il y a là, synthétisé, le principe même du montage: ouvrir des interstices, des espaces de rencontre, de sens et de collision. Un montage n'est pas juxtaposition, il est une faculté de l'image à se laisser creuser, sans même que soit nécessaire la présence matérielle d'une collure: peut s'opérer cette rencontre dans l'esprit du spectateur, face à toute image même fixe, par l'ouverture d'une brèche entre deux points du visible ou par le lien spontané avec les images qui forment son imaginaire. Le montage est une pensée, un ricochet; un cailloux perçant la surface lisse de l'eau en même temps qu'il provoque une résonance en échos. Mais la mémoire ici défaille. Ni l'homme, ni l'enfant, et encore moins la chèvre morte ne se souviennent de cette photo, vaguement pour le premier, du jour où elle fut prise.

> Après ce double échec de la mémoire humaine, serait-ce alors, contre toute attente, la chèvre qui pourrait venir en aide? C'est la piste alors explorée, qui présente une difficulté de méthode: comment interroger une chèvre qui était déjà morte au moment de la photo […]? Il suffit de passer de cette chèvre à « n'importe quelle » chèvre. […] Cette hypothèse n'est pas gratuite. Elle advient comme une façon créative de revenir sur le problème découvert précédemment, celui du défaut de remémoration-restitution, expliquant, de façon artistique et encore énigmatique, la déperdition des traces de mémoire. [78]

Ce faisant, Varda crée à l'image une nouvelle mémoire qui imprègne la substance du film comme l'imaginaire du spectateur de cinéma. Voilà qu'*Ulysse*, photographie sans souvenir contient l'*entre* de l'intime et de l'Histoire, l'*entre* de l'enfant-garçon et de l'enfant-homme… Le film est là, dans ces espaces interstitiels que Varda matérialise en dépliant sous nos yeux tout ce qu'une image peut contenir et tout ce à quoi elle est réduite: oubliée, mangée, décortiquée, interprétée… Plus que la mémoire, c'est véritablement l'*image* que Varda interroge. « Derrière cette mémoire défaillante revenait une image, qui était la photographie,

[77] *Ibid*., p. 44
[78] CAILLE Antoine C., « Temporaliser la photographie : Marker, Varda, Wenders–Salgado » in *Intermédialités / Intermediality*, num. 33, printemps 2019. Consulté en ligne le 15 mars 2020. DOI: https://doi.org/10.7202/1065013ar

qui résistait à toutes les analyses et à toutes les recherches. »[79] Que peut bien contenir une image, si ce n'est la surface de ce qu'elle laisse apparaitre et toute l'épaisseur qu'elle creuse dans la masse dense des sensibilités? La voix de Varda clôture le film:

> *Et voilà, j'ai situé cette image dans ma vie et dans son époque, comme on disait de le faire à l'école, mais les anecdotes, les interprétations, les histoires, rien n'apparaît dans cette image. J'aurais pu la faire dimanche dernier ou hier, moi ou quelqu'un d'autre. L'image est là, c'est tout. Une image, on y voit ce qu'on veut. Une image, c'est ça, et le reste.*[80]

Commune mesure

Si les formes filmiques sont question d'assemblage, les contours extérieurs du processus cinématographique ne sont pas moins révélateurs d'un art profondément ancré dans une logique de l'*entre*. C'est d'ailleurs comme un système d'écarts que Rancière définit le cinéma en tant que « moment de l'art », né d'un jeu de forces contraires[81]. Parler des contours ne revient cependant pas à poser une dialectique *essentiel* vs *contextuel*. Les lignes d'un dispositif s'interpénètrent au point que la distinction entre les éléments contextuels et nodaux doit être envisagée selon une polarisation de type *microcosme* <-> *macrocosme* – et non *primordial* <-> *secondaire* – les forces et formes de l'un se retrouvant, comme dans un milieu naturel, au sein de l'autre polarité.

Le cinéma apparait donc, selon Rancière, comme un art propre à rassembler les contraires, peut-être par essence puisqu'il nait d'une tension entre expression et narration, laquelle reste fortement ancrée dans l'hétérogénéité des formes contemporaines.

> Le cinéma est né à l'âge du grand soupçon sur les histoires, au temps où l'on pensait qu'un art nouveau était en train de naître qui ne racontait plus d'histoires, ne décrivait plus le spectacle des choses, ne présentait plus les états d'âme de personnages mais inscrivait directement le produit de la pensée dans le mouvement des formes. Il est apparu alors comme l'art le plus propre à réaliser ce rêve. "Le cinéma est vérité. Une histoire est un mensonge", dit Jean Epstein.[82]

---

[79] WERA Françoise, « Entretien avec Agnès Varda » in *Ciné-Bulles*, vol. 5/ num. 3, février–avril 1986, pp. 4-11
[80] *Ulysse* de Agnès Varda, *op. cit*., min. 17:45
[81] RANCIERE Jacques, *Les Écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique Éditions, 2011, 158 p.
[82] *Ibid*., p.16

Force est de constater que cette rupture avec la logique narrative – en laquelle les esthètes du cinéma voyaient, dans les années 60, l'essence même du médium – n'a pas dépassé l'ordre d'une utopie esthétique. Les formes actuelles, plurielles, restent majoritairement au service d'une logique narrative. Et le cinéma est par ailleurs fondamentalement marqué par cette tension constitutive qui dès sa naissance l'inscrit dans un système polarisé, entre fiction et documentaire, film d'auteur et film commercial, art et industrie. Si l'art filmique a le don de réunir les contraires, il appartient néanmoins à un temps où, peut-être, il ne faut plus chercher à définir la nature propre d'un médium. Un temps de l'indéterminé, de l'ambigu, de l'identité par écarts. Il ne s'agit plus d'attribuer aux arts une prétendue nature, ni même de définir la spécificité du cinéma en tant qu'art du montage, mais d'aller toujours plus avant dans cette exploration du processus dynamique qui l'engendre. Un dispositif, soit un certain assemblage, est toujours forcément ce qui joint et sépare à la fois, qui donc crée un écart, un espace de *commun* valant pour lui-même. C'est un lieu de rencontre, dont il faut appréhender la teneur, la qualité, les forces dynamiques; celles qui traversent tout dispositif comme tout montage cinématographique.

Si c'est dans la rencontre, dans l'écart, que nait le mouvement, l'essentiel du *dispositif* en tant que *montage dynamique d'éléments hétérogènes*, ne réside pas tant en cette hétérogénéité qu'en cette qualité d'*assembleur*.[83] De l'interstice inhérent au montage, surgit la possibilité d'une pensée *en* dispositif, le cinéma devenant alors le premier symptôme d'une certaine modernité de l'art et de la pensée.

[83] Agamben, dans son résumé en trois points de la notion de dispositif, insiste d'ailleurs sur le fait qu'au sein d'un assemblage d'éléments hétérogènes, « […] le dispositif pris en lui-même est le réseau qui s'établit entre ces éléments. » (AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, *op. cit.*, p. 10)

III – L'*entre* créateur

> Pour moi, mettre une forme visible avec une autre forme visible, un mot avec un autre, une phrase avec une image, c'est déjà une manière de construire de la communauté, de construire un certain tissu du commun, qui est toujours un tissu de l'entre. Mais l'entre, ce n'est pas seulement le lien qui assemble deux éléments ou l'intervalle qui les sépare. C'est aussi une puissance qui habite chacun d'entre eux. (Jacques Rancière [84])

Habiter l'*entre*, c'est investir cet espace indéterminé où tout est mouvement, où tout s'écarte, se distend, s'ouvre; un espace où l'on se déploie dans la fissure d'une image, entre les liens qu'elle tisse « avec d'autres images, avec des mots, ou des temporalités qui viennent d'ailleurs. Pour moi, c'est cela le statut de l'intervalle; l'image/intervalle émancipe à l'égard de la continuité des images », dit Rancière.[85] C'est tout l'objet du travail artistique et théorique de Maya Deren: saisir l'entre-deux, l'entre veille et éveil. Souvent associée un peu hâtivement au courant surréaliste, elle s'en éloigne en un point fondamental. Deren s'oppose à l'expression automatique et au rejet de la conscience créatrice, au profit d'un état de conscience altéré mais contrôlé: l'état de la limite, de la transe. Entre 1947 et 1954, elle porte en Haïti un projet de film visant à traduire ces effets de transe par le cinéma. Le film ne verra jamais le jour. Comment en effet, rendre visible l'invisible?

Fig. 16

Une fleur ramassée sur le sol, l'ombre d'une main féminine, la silhouette d'un homme s'échappe. Une clé tombe, on la rattrape et la porte s'ouvre. La clé est dans la bouche, la bouche s'ouvre. Le couteau à pain semble monter l'escalier. L'homme n'est plus un homme, vaguement un pan de tissus dont un miroir remplace la tête… Une boucle s'installe, où l'on revoit inlassablement la clé, le couteau, la fleur, la silhouette et d'autres motifs encore; tourbillon manifestement symboliste.

[84] RANCIERE Jacques, *Le Travail des images. Conversations avec Andrea Soto Calderón*, *op. cit*., p. 67
[85] *Ibid*., p. 69

C'est *Meshes of the Afternoon* (co-réalisé en 1943 par Maya Deren et Alexander Hammid) où l'on retrouve quelques années plus tard l'expression de cette tension entre visible et invisible: des images de « l'exploration visuelle et poétique qu'inspire le processus de dépersonnalisation, fondamental dans le rituel [de transe]»[86]. Cette tension s'écrit précisément dans l'espace indéterminé entre le soi et le non-soi, propre au principe de dépersonnalisation et rendu manifeste par la démultiplication physique, tout au long du film, du personnage principal joué par Deren elle-même. Une tension qui s'écrit également dans la collision des images formant un montage non réaliste, « une série d'anamorphoses qui tracent un très grand circuit »[87], où chaque plan s'impose comme un nouveau motif énigmatique. Confusion de l'identité, entre veille et éveil, entre rêve et réalité. Un cinéma de l'indiscernable.

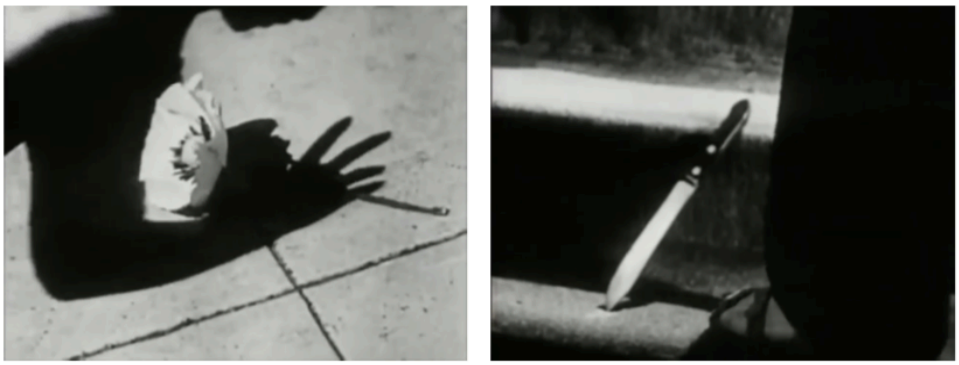

Fig. 17 et 18

Prisonnière de la boucle, Maya Deren semble se battre avec un cycle qui se répète en d'incessantes et inquiétantes variations. On la voit plongée dans le sommeil et à la fois dans un éveil proche de l'ébriété, du flottement; active et agitée, presque prise de colère; et toujours conjointement dans son propre corps et à côté de lui, extérieure et en mesure de se regarder elle-même comme dans un au-delà de la détermination. La frontière entre rêve et réalité est abolie précisément parce qu'on se situe dans l'espace *entre*, dans l'écart où rien du rêve ni du réel ne se laisse actualiser, l'un et l'autre concomitants, disponibles. Espace indéfini que l'on ne peut donc entièrement associer au rêve, si l'on s'en réfère à la nomenclature deleuzienne:

> […] l'image-rêve obéit à la même loi: un grand circuit où chaque image actualise la précédente et s'actualise dans la suivante, pour revenir éventuellement à la situation qui l'a déclenché. Pas plus que l'image-souvenir il n'assure donc l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire. L'image-rêve est soumise à la condition d'attribuer le rêve à un rêveur, et la conscience du rêve (le réel) au spectateur.[88]

[86] *Ibid*.
[87] DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps, op. cit.*, p.78
[88] *Ibid*., p. 80

Cette indiscernabilité justement, reste au centre du film sans qu'à aucun moment il nous fasse basculer dans la conscience d'un *dedans* ou d'un *dehors* du rêve, fait d'autant plus surprenant que le rêve est suggéré et la dormeuse visible. Il faut donc, avec Deleuze, chercher à dépasser ce hiatus, ou à proprement l'investir comme zone de l'indiscernable:

> Pour l'ensemble de ces états, différents du rêve explicite, Michel Devillers proposait une notion très intéressante, celle de « rêve-impliqué ». L'image optique et sonore est bien coupée de son prolongement moteur […] [et] se prolonge alors en *mouvement de monde*. […] Il se produit une sorte de mondialisation, ou de « mondanisation », de dépersonnalisation, de pronominalisation du mouvement perdu ou empêché […] Le monde prend sur soi le mouvement que le sujet ne peut plus ou ne peut pas faire.[89]

Ce « mouvement de monde » qu'évoque Deleuze offre une assise théorique aux objets et aux murs qui prennent vie dans *Meshes of the Afternoon*, achevant de brouiller les frontières par une ultime équivoque vivant/inerte. Deren est littéralement aspirée par un monde cyclique qui lui échappe précisément parce qu'elle ne peut le percevoir depuis le point spécifique que serait sa propre subjectivité, la délimitation entre ce qui fait *objet* et ce qui fait *sujet* s'étant évanouie. La protagoniste est alors montrée comme un morceau de l'univers, une particule proprement dé-personnalisée, la mort du corps physique apparaissant à la fin du film comme seule échappatoire au mouvement infernal du monde.

> Rappelons que le couple lisait pendant la préparation de son film le *Bardo Thödol*, le Livre des morts tibétain. Ce texte bouddhiste décrit l'expérience traversée par le défunt entre sa mort et son illumination qui lui permet d'échapper au cycle des réincarnations. La lecture du texte l'aide à reconnaître le caractère illusoire de ses visions. C'est l'histoire exacte du film. L'héroïne doit prendre conscience de la nature fallacieuse de ses expériences pour échapper au démon de la répétition.[90]

[89] *Ibid*., p. 80-81
[90] AUMONT Jacques (dir.), BENOLIEL Bernard (dir.), *Le Cinéma expressionniste : De Caligari à Tim Burton,* Rennes, PUR (Coll. « Le Spectaculaire »), 2009 nouvelle édition en ligne (généré le 25 février 2015), p. 82-83

Fig. 19

Il convient de s'attarder sur le motif du reflet, incarnation de l'*entre* et de l'indéterminé en cela qu'il contracte et contient toujours, sans les dissocier, l'actuel et le virtuel. L'indiscernabilité, dit Deleuze, « ne supprime pas la distinction des deux faces, mais la rend inassignable, chaque face prenant le rôle de l'autre dans une relation qu'il faut qualifier de présupposition réciproque, ou de réversibilité. »[91] Ici, Deren à travers la vitre, se regarde elle-même courir sur le chemin de l'autre côté de la fenêtre. Ses mains sont posées sur la surface de verre comme pour s'assurer de la réalité du cadre, pourtant fin et translucide, dont elle est prisonnière. Son corps et ses cheveux se confondent avec les reflets du dehors, achevant d'attester par l'image intangible, de l'indissociabilité du réel et de l'imaginaire.

Autre reflet, la grande cape au visage vitré, figure spectrale que Deren devra briser d'un geste déchirant, ouvrant une béance vers la mer, l'infinie nature, les éléments. Le visage-miroir partage avec l'homme un rôle interchangeable, que Deren d'un même coup abat, avant d'être retrouvée morte, lacérée par des éclats de verre et visiblement enveloppée d'algues marines. Faut-il y voir le signe d'une unique issue pour l'être incarnée, dans le triple refus de l'identité, de l'*autre* et du corps?

> [L]e miroir-visage constitue à la fois un effacement de la subjectivité et une négation des traits anthropomorphiques. Le miroir de la femme en noir ne reflète pas le monde, il est cadré de telle manière à ne renvoyer rien d'autre qu'une surface spéculaire vide. La femme en noir est une possible altérité négative de la protagoniste, un double privé d'un visage reconnaissable, qui s'inscrit à côté d'un autre dédoublement de la figure centrale du film, interprétée par la même Maya

[91] DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps, op. cit.*, p. 94

Deren. C'est un vide qui se situe là où devrait se trouver l'image même du sujet, une surface vide d'un néant énigmatique qui a substitué le visage, lieu de l'identité visuelle.[92]

Fig. 20, 21, 22 et 23

De la fécondité des écarts

Le montage procède par hiatus, il ne clôt pas mais ouvre, pour reprendre les termes de Vincent Deville[93]. Il est une force agissant dans un *tout* aux contours labiles. Ainsi, poursuit Deville, le montage « donne » sa forme au film, plutôt que d'en « être » la forme et « en le distinguant de la forme du film, [il pose] que le montage est la matière même du filmique, son infini, sa virtualité. »[94] C'est supposer d'emblée un rapport d'identité entre le mouvement, la force créatrice et la forme. C'est supposer aussi un rapport qui jamais ne se fige, entre une matière vivante et une forme toujours en train de se dessiner. D'autant qu'à l'agencement tangible des

[92] BERTETTO Paolo, *Le Miroir et le Simulacre: Le Cinéma dans le monde devenu fable*, Rennes, PUR (Coll. « Le Spectaculaire »), 2015, p. 121
[93] DEVILLE Vincent, *Les Formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, Rennes, PUR (Coll. « Le Spectaculaire »), 2004, p. 27
[94] *Ibid*.

plans s'ajoute l'imagination du spectateur, « la *monteuse* par excellence » selon les termes de Georges Didi-Huberman[95], à la faveur de laquelle chaque spectateur construira son propre assemblage, au départ d'un objet artistique inchangé. Dès lors qu'il est perçu – n'est-ce pas la condition première à pouvoir le nommer *œuvre*; à pouvoir en premier lieu établir les catégories de ce qui fait ou ne fait pas *art*? – l'art devient illimité, en rencontre avec des sensibilités, des réseaux imaginaires; infini aussi parce qu'il y a toujours une part plus ou moins grande de l'œuvre qui échappe à son créateur, une part de sens ouvert, indéterminé et disponible[96]. C'est donc un double écart, au moins, dont il faut envisager la fécondité.

François Jullien, à partir des catégories philosophiques de la *langue-pensée* chinoise, fait de la notion d'*écart*, et de l'*entre* fécond qu'il implique, un des fondements de sa propre pensée:

> L'*entre* est le concept désontologisant par excellence. Car l'*entre* n'est pas de l'*être*. Il n' « est » ni l'un ni l'autre, n'a rien en propre, n'a donc pas de « propriété », n'a pas d'*en soi*, n'a pas d'essence. C'est pourquoi l'entre a échappé à la pensée, du moins à la pensée grecque qui, ne pouvant penser l'*entre*, a pensé son envers dans l' « au-delà » […] la méta-physique. [La pensée chinoise a en revanche pensé] non pas le grand « pourquoi » de l'Être, tellement énigmatique et appelant son explication causale, mais plutôt l'*opérativité* à l'œuvre sans fin dans le monde […] Car c'est précisément de ce qu'il n'a rien en propre – de ce qu'il n'a pas d'essence – que l'*entre* est opératoire : il est par où (cela) passe, se passe, *inter*-agit, et peut s'activer. Or c'est peut-être seulement l'art moderne, en Europe, qui, sortant de la re-présentation qui elle-même, en tant que reproduction de la présence, s'inscrivait dans la pensée de l'Être, a pensé (exploité) cette opérativité de l'*entre*. Braque: ce qui est entre la pomme et l'assiette se peint aussi.[97]

L'*entre* devient antre, espace dont l'essentielle fonction est d'accueillir le *vivre*; lieu ouvert, retrait entre deux actions déterminées. Cherchant à définir la teneur de cet *entre* qu'est la « disponibilité », Jullien convoque la notion de « fadeur », très présente dans la culture chinoise. La fadeur dit-il, se dessine en creux, ne se laisse dissocier ou caractériser, voyage dans les replis du goût :

---

[95] Georges Didi-Huberman cité in DEVILLE Vincent, *op. cit*., p. 25-26

[96] Précisons, au risque d'appuyer l'évidence, qu'une telle observation ne se limite en rien au seul principe du montage cinématographique. L'imaginaire fonctionne de telle sorte qu'un lien se crée entre le spectateur et tout type de stimulation extérieure, *a fortiori* visuelle. Rien n'empêche donc d'envisager la fécondité d'un écart entre deux tableaux du musée, étant entendu que certains dispositifs d'agencement plus traditionnels sont emprunts d'un tel rapport à l'art qu'ils ne favorisent pas l'éclosion de tels liens. On ne va pas aux Beaux-Arts comme on va à Bozar.

[97] JULLIEN François, *op. cit*., p. 55-56

> La fadeur nous fait remonter ainsi au seuil du sensible, dans la transition du perceptible et de l'imperceptible, sans donc qu'il y ait à introduire de « coupure » entre eux, comme l'a fait, en effet, le grand geste platonicien fondateur de l'ontologie.[98]

Il faut donc un espace disponible, hasard ou fissure, pour que quelque chose puisse naitre. Dans *La Créativité de la crise*[99], Evelyne Grossman étudie les rapports entre création et crise, en tant que néant, chaos, rupture. Le lien entre trauma et création, dit-elle, est bien connu, et présuppose une blessure première qui à la fois rend la création nécessaire et en détermine la substance. « Ainsi se construit un imaginaire qu'on pourrait nommer: "fécondation de l'artiste par le néant". »[100] Effraction, blessure, crise, néant. Tout un vocabulaire de l'*entre*, certes creusé négativement, mais désignant le vide, l'espace disponible. Ne fût-ce que pour donner réponse à d'autres processus qui échappent au trauma, il faut cependant pouvoir envisager la notion de crise d'une manière à la fois plus large et plus abstraite: au sens de béance. Il s'agit plus exactement, dit Grossman, d'appréhender le potentiel « déplacement » (et donc « dépassement »), dès lors qu'une matière échappe au figement et garde ouvert un espace à investir.

> J'ajouterai à présent que ce risque de tourniquet stérile (crise de la créativité/créativité de la crise) existe seulement si l'on fixe les oppositions dans un parcours rectiligne et orienté, une dialectique simplement résolutive. […] Il n'est certes pas donné à tout le monde de pouvoir endurer l'instabilité, l'insécurité qu'exige toute création, les forces de déformation (d'égarement…) qu'elle déchaîne, […] Un risque en effet borde le mouvement même de toute création, celui de la calcification, de la pétrification progressive des processus en jeu. Il faut probablement être doué d'une énergie pulsionnelle extraordinairement plastique et malléable pour résister aux solidifications dans lesquelles les processus créateurs menacent toujours de se fixer. [101]

La véritable crise, celle qui sous-tend la nécessité créative, ce serait la petite crise, la crise continue, le mouvement ou déséquilibre compris comme la recherche permanente d'un point d'équilibre. « Pourquoi "déséquilibre"? Parce que, s'il est rompu, surgissent deux risques: d'un côté celui de l'équilibre retrouvé, le retour à la normale (voire à la normalité), à la vie ordinaire; de l'autre, l'effondrement, la chute, la folie. »[102]

---

[98] *Ibid.*, p. 29
[99] GROSSMAN Évelyne, *La Créativité de la crise*, Paris, Les Éditions de Minuit (Coll. « Paradoxe »), 2020, 125 p.
[100] *Ibid*., p. 24
[101] *Ibid*., p. 82-83
[102] *Ibid*., p. 87

C'est donc une inlassable tension dynamique entre équilibre et déséquilibre qui rend possible, au sein de tout *écart*, la *naissance de;* comme toute création/transformation réclame un champ libre pour la métamorphose, une part disponible de matière et de temps. On en revient à la nécessité du *tout-ouvert*, posé d'emblée comme condition au mouvement. La possibilité de penser l'art comme mouvement et donc la création pour elle-même, s'affirme dans son lien indissoluble à une philosophie de l'*entre*, pensé comme un espace fertile que le processus viendrait en quelque sorte habiter, en même temps qu'il en est la conséquence et le résultat.

Il apparait alors que la notion de dispositif ne désigne pas un *objet* en soi, mais une certaine qualité d'agencement dynamique, un certain type de mouvement *de* et *dans* l'*entre.* Le dispositif vient habiter et à la fois creuser un écart – ce qui bien sûr ne revient pas à dire que tout écart soit forcément chargé par un dispositif. Il *est* le jeu de forces dynamiques agissant *sur* et *dans* les espaces ouverts. En cela il se distingue d'un simple aménagement d'éléments hétérogènes, puisqu'il désigne en même temps le réseau ainsi aménagé et la conséquence du processus induit: il est créateur de réalité, au sens de Lacan, soit de visible et d'énonçable. Ainsi le dispositif est-il formalisé en réseau et qualifié par sa capacité créative[103], transformant les éléments qui le composent et qui tout en même temps y naissent. Le film est donc constituant et conséquence du *processus artistique*, comme le pouvoir du *dispositif de pouvoir*, l'individu du *dispositif identitaire*, la vérité d'un *processus de constitution de la vérité* que Foucault désigne une fois encore, comme étant elle aussi construite et non originelle.[104] La Vérité elle-même c'est « l'effectuation des lignes qui constituent un dispositif ».[105] Est *vérité* le processus, et le tangible, énoncé ou visible, en tant qu'il est créé *par* et inclus *dans* ce processus.

Lignes de force

Dire qu'un dispositif est créateur, c'est nommer sa dimension opératoire, c'est affirmer qu'il ne consiste pas en un réseau aléatoire, mais au contraire directionnel. C'est ce que Foucault désigne par « fonction stratégique » du dispositif, lequel se constitue toujours dit-il, pour créer une réponse à une urgence:

[103] DELEUZE Gilles, «Qu'est-ce qu'un dispositif?», *op. cit.*, p. 190
[104] FOUCAULT Michel, *Dits et Ecrits II, op. cit.,* pp. 158-160
[105] DELEUZE Gilles, «Qu'est-ce qu'un dispositif?», *op. cit.*, p. 193

> Cela a pu être, par exemple, la résorption d'une masse de population flottante qu'une société à économie de type essentiellement mercantiliste trouvait encombrante: il y a eu là un impératif stratégique, jouant comme matrice d'un dispositif, qui est devenu peu à peu le dispositif de contrôle-assujettissement de la folie, de la maladie mentale, de la névrose.[106]

Tout dispositif devient alors le lieu d'un double processus : le jeu de ses constituants dans leurs modifications propres et dans celles de leurs rapports, et la récupération des imprévus dans le but de toujours rediriger les effets vers la réponse à l'urgence. Car si l'urgence est impulsion, il est effectivement impossible d'en prévoir les effets. La part créée pouvant alors être qualifiée, selon les termes de Mathieu Potte-Bonneville, comme « l'*aménagement d'un aménagement*, ou comme la *différence positive du réel avec le programme*. »[107]

Les notions d' « urgence » et de « fonction stratégique » laissent entendre l'agissement d'un stratège et font du dispositif le fruit d'un volontarisme certain, d'autant que l'idée sert dans le travail de Foucault à l'étude de questions sociétales et politiques. Mais il précise: il est des stratégies sans stratège. Là se situe une brèche qui permet de libérer le dispositif d'un champ d'application strictement sociétal, autant que de nuancer la notion d'urgence. Envisager une « stratégie sans stratège », c'est dire qu'au moment où se manifeste une nécessité, sociale par exemple, deviennent impliqués un ensemble d'acteurs aussi bien que des conventions, des discours, des idéologies, d'autres urgences conjointes et petit à petit se forme un agencement de relations, soit un dispositif de réponse au problème premier, « si bien qu'on obtient une stratégie globale, cohérente, rationnelle, mais dont on ne peut plus dire qui l'a conçue. »[108] Une telle idée rejoint la notion chinoise de stratégie, telle que François Jullien la rapporte. La stratégie est là une faculté à *ne pas agir*, à attendre qu'une situation mûrisse et révèle son potentiel inhérent; c'est une propension à tirer parti sans jamais *imposer*. La Chine, dit Jullien, a pensé « en termes, non d'explication, mais d'*implication*: non pas de cause (externe), mais de *propension* orientant de l'intérieur les processus. »[109]

> La « situation » n'est plus alors cette réalité adverse, à titre de « circonstance » (encore un mot européen: peri-stasis, Um-stand…), circonstance à forcer pour y

[106] FOUCAULT Michel, « Le Jeu de Michel Foucault », *op. cit*., p. 299
[107] POTTE-BONNEVILLE Mathieu, « Dispositif » in *Vacarme*, num. 18, hiver 2002. Consulté en ligne le 12 novembre 2019. URL: https://vacarme.org/article230.html
[108] FOUCAULT Michel, « Le Jeu de Michel Foucault », *op. cit*., p. 306
[109] *Ibid*., p. 73

> imposer ce qu'on a érigé en but. Mais elle est la ressource qu'il faut savoir faire évoluer à son profit: il s'agira dès lors, non plus de projeter (un devoir-être), mais de détecter (une propension); non plus de modéliser (un plan), mais de faire mûrir (des conditions). Cela a conduit à concevoir le « grand général » comme celui qui remporte des victoires « faciles » parce qu'il a su faire croître discrètement les facteurs favorables, réduire ceux qui ne l'étaient pas, de sorte que la situation s'infléchisse comme une pente, d'où découlent les effets, et qu'il puisse enfin récolter le fruit mûr, sans avoir à affronter. Conception effectivement stratégique, reposant sur le déroulement processuel, dans un rapport de condition à conséquence et dans la durée.[110]

La grande stratégie du dispositif ce sont les *lignes de forces* dirait Deleuze, qui viennent s'entremêler aux lignes de visibilité et d'énonciation pour orienter le jeu opératoire. En d'autres termes, il faut pouvoir envisager dans l'*entre* ouvert, des forces dynamiques involontaires mais inhérentes à la matière, et qui ne soient pas chaotiques mais tendues *vers*. La matière serait donc déjà emprunte de *quelque chose*, chargée du potentiel qu'un jeu dynamique viendrait actualiser. C'est peut-être ce qu'incarne le fameux syndrome d'émancipation des personnages ou des mots qui, dans la transe de l'écriture, échappent à leur auteur.

> Ainsi Roland Barthes, au plus fort de la période structuraliste, évoquait-il « la mort de l'auteur »: « C'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur », affirme-t-il. Et il ajoute: « Ecrire, c'est, à travers une impersonnalité créatrice […], atteindre ce point où seul le langage agit, "performe", et non "moi". » [111]

Cette libération des lignes de forces, cette autogénération de l'œuvre – qui par ailleurs a donné lieu à un autre axiome notoire: celui de l'auto-engendrement artistique associé à l'auto-engendrement embryonnaire[112] –, les surréalistes en ont fait l'objet d'un manifeste. L'écriture automatique laisse aux mots la liberté d'échapper à l'auteur qui d'ailleurs abandonne la parentalité du poème, cédée au collectif si ce n'est au Verbe lui-même. Il s'agit de supposer des forces inhérentes à la matière et de les laisser agir en nourrissant un principe de création propice au retrait de la conscience créatrice. « Les mots font l'amour » écrit Breton, comme pour désigner leur capacité à s'écrire tout seul et la fécondité de leur alliance. « Une fois

[110] JULLIEN François, *op. cit.*, p. 40-41
[111] GROSSMAN Évelyne, *op. cit*., p. 60-61
[112] À ce propos, Edgar Morin dira: « L'œuvre s'autoproduit à peu près comme l'enfant s'autoproduit dans le ventre de la mère. La mère nourrit l'embryon pendant les neuf mois de la gestation, mais c'est l'embryon, avec ses forces propres, avec ses gènes, qui va se développer. Toute œuvre est co-animée par un pouvoir autocréateur qui évidement se nourrit de l'écrivain, mais l'œuvre est aussi son propre auteur. Aussi le roman est-il un être vivant, quand il s'écrit, mais aussi quand il est lu. Inanimé dans une librairie ou une bibliothèque, il reprend vie sous et par le regard du lecteur. » (MORIN Edgar, *op. cit*., p. 58)

encore, l'écriture automatique y dévoile la splendeur d'images poétiques fulgurantes et éphémères, belles comme… ce qui ne peut vivre que dans la déchirure d'un éclat, entre "naître" (commencer) et "n'être rien". »[113]

Méta-morphoses

Un matériau serait-il donc naturellement chargé? Porterait-il à l'état brut, le germe d'un devenir propre? Deleuze interroge à ce propos la notion d'*idée*[114]: il n'y a dans une *idée* rien de général, dit-il, et quand nait l'*idée* on est déjà dans une certaine mesure, engagé dans telle ou telle discipline. En somme, avoir une idée, c'est déjà avoir une idée *en* quelque chose.

> Les idées ce sont des potentiels […] déjà engagés dans un mode d'expression et inséparables de ce mode d'expression […] [Si] on emprunte à autre chose, à une autre personne ou à une autre œuvre, on peut dire qu'on a une idée à partir du moment où cette idée est *en* quelque chose, par exemple *en cinéma*, soit déjà engagée dans un processus cinématographique.[115]

Il faut redéfinir l'*idée* comme étant *sujet-forme*, état d'amalgame entre un sujet et une potentialité formelle dont la matière à l'état brut porterait déjà les potentialités. Soit un sculpteur et un morceau de bois. Dans un premier cas de figure – que l'on pourrait associer au régime représentatif de l'art – l'artiste a une vision précise de la forme à atteindre. On peut d'emblée se poser un certain nombre de questions sur sa démarche. Admettons que le résultat soit absolument et entièrement pré-déterminé, en quoi y a-t-il processus?[116] Qu'est-ce qui différencierait ici l'artiste de l'artisan? L'œuvre peut-elle se résumer à une mise en forme de la matière? Quoi qu'il en soit, notre sculpteur s'inscrit dans une démarche et dans une conception de l'art qui repose sur la vision d'une forme active agissant sur la matière passive, soit *idée-forme -> matière-objet*. Le voilà qui se met à œuvrer. Mais le bois a ses nœuds, résiste et craque. Peut-être reprendra-t-il un autre bout de bois et poursuivra-t-il son éternel labeur

[113] GROSSMAN Évelyne, *op. cit*., p. 57
[114] DELEUZE Gilles, *Qu'est ce que l'acte de création ?* Conférence donnée dans le cadre des « Mardis de la Fondation, le 17 mars 1987. Consulté le 7 décembre 2019.
URL: https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw
[115] *Ibid*.
Cela, bien sûr, ne revient pas à supposer qu'une idée soit réservée par nature à un unique médium et si certaines idées de cinéma sont proprement cinématographiques, d'autres peuvent tout à fait valoir dans diverses disciplines.
[116] Il convient une fois encore de préciser que, si fortes soient les contraintes qui pèsent sur la création, subsiste toujours la menace d'une fissure; une zone d'imprévisible ou de disponibilité qui correspond à la singularité d'un artiste et à la part non maitrisable de la création.

jusqu'à rencontrer l'inerte pouvant se plier à ses désirs… Dans un second cas de figure le sculpteur observe sa branche, ses courbes et ses zones de torsion. Nait une *idée en*, précisément *en* ce morceau de bois. Cette *idée*, c'est la rencontre de l'artiste – peut-être a-t-il un sujet, un propos, une intuition – avec une potentialité formelle inhérente à la matière. La rencontre se poursuit et se faisant l'idée se forme et se transforme tant l'intuition du sculpteur est travaillée par les tensions insoupçonnées du bois et inversement. Autre modèle ici: la matière comme l'artiste, est active, et la forme, en rien préexistante, nait *dans* et *d'un* écart entre une *idée en* et une *matière-force.* À l'image du morceau de bois noué, la matière est agissante. Elle joue ici le rôle de force directionnelle qui rend tout dispositif opératoire.

Tim Ingold reprend à Deleuze et Guattari[117] un exemple similaire lorsqu'il décrit le geste du bûcheron expérimenté face au bois qu'il faut fendre. L'homme aguerri veillera à suivre le sens de la fibre et à mesure qu'il pénètre le rondin, l'outil se verra guidé par les sinuosités du matériau.

> Il est clair, conclut Ingold, qu'il ne s'agit pas en l'occurrence d'imposer une forme à un matériau, mais plutôt de laisser émerger les formes […] qui se trouvent de manière latente dans les variations de la matière elle-même, dans ses lignes d'énergie de tension et de compression. […] [P]our citer à nouveau Deleuze et Guattari, il s'agit de « suivre » le matériau pour se laisser guider là où il nous mène.[118]

Jacques Rancière va par ailleurs jusqu'à récuser la catégorisation distinctive matière/ forme et s'il insiste sur le fait qu'il faille penser la forme « autrement que comme la mise en forme d'une matière ou une idée imposée sur une matière »[119], il en appelle à dépasser non seulement l'idée d'une domination, mais celle d'une polarisation également. La matière est déjà forme à l'état brut. Une forme produite par la nature avant d'être *trans-formée*. Il ne s'agit donc pas d'inverser le rapport de pouvoir entre matière et forme, mais de voir tout sensible comme pris dans un processus de métamorphose, soit de considérer un unique noyau *matière-forme-force*.

> Pour moi, une forme est un rapport à une autre forme, une forme vient à la place d'une autre forme; elle vient transformer un certain arrangement, une certaine distribution des formes. Cela revient à dire: il n'y a pas la forme d'un côté, la matière de l'autre, conçue soit comme la passivité qui subit la forme, soit comme la

[117] Gilles Deleuze et Félix Guattari, cités par INGOLD Tim, *op. cit.*, p. 107
[118] INGOLD Tim, *op. cit.*, p. 107-108
[119] RANCIERE Jacques, *Le Travail des images. Conversations avec Andrea Soto Calderón*, *op. cit*., p. 44

> cause qui produit la forme. […] je ne pense pas l'histoire par rapport à une cause matérielle première, je la pense comme un processus de transformation des formes. »[120]

Encore faut-il ajouter que les lignes de forces inhérentes à la matière viennent rencontrer celles de la main. C'est qu'il faut étendre l'abandon du modèle hylémorphique à l'acte poétique lui-même, vers une « désactivation du schéma puissance/acte. »[121] Si la matière contient certaines potentialités particulières de transformation, il en est de même pour l'acte, le geste; pour l'artiste finalement, comme un être mu par des forces directionnelles singulières, une « puissance propre » au sens d'Agamben. Remontant à Aristote[122], Agamben définit la puissance comme étant fondamentalement une « puissance-de-ne-pas », qu'il faut se garder de confondre avec l'idée d'une force étrangère qui viendrait *s'opposer à* – et donc être *actualisée par* – la « puissance-de ». La « puissance-de-ne-pas » est plus exactement une force inhérente, une tension propre à la puissance: la profonde résistance qui « l'empêche de s'épuiser tout simplement dans l'acte ».[123] Si la création était équivalente à la puissance d'un artiste, c'est-à-dire à sa capacité effective de peintre ou de jouer du piano, l'art se réduirait à un unique procédé d'exécution tendu vers la forme achevée, un geste privé de résistance en somme, dit Agamben.

La singularité d'un artiste, son génie, ne tient pas tant à sa maîtrise, à la capacité d'exécution, poursuit-il, mais bien plutôt à ce différentiel, au déséquilibre qu'incarne la tension constitutive entre puissance et puissance-de-ne-pas: « être poète signifie ceci: être en proie à sa propre impuissance. »[124]

> Ce qui tremble dans la forme, ce qui danse presque, c'est la puissance […] D'où la pertinence de ces figures de la création si fréquentes chez Kafka qui définissent le grand artiste par une incapacité absolue à l'égard de son art. »[125]

De la nécessité du vide, une fois encore.

---

[120] *Ibid*.
[121] AGAMBEN Giorgio, « Qu'est-ce que l'acte de création? » in *Création et anarchie. L'Œuvre à l'âge de la religion capitaliste*, Paris, Bibliothèque Rivages, 2019, p. 43
[122] « Aristote appelle cette puissance *hexis*, du verbe *echo* [« avoir »]: l'habitus, c'est-à-dire la possession d'une capacité ou d'une habileté. Celui qui possède une puissance – celui qui en a l'habitus – peut aussi bien la mettre en acte que ne pas la mettre en acte. La puissance – c'est la thèse géniale d'Aristote – est donc définie essentiellement par la possibilité de son non-exercice. » (AGAMBEN Giorgio, « Qu'est-ce que l'acte de création? », *op. cit*., p. 33)
[123] AGAMBEN Giorgio, « Qu'est-ce que l'acte de création? », *op. cit*., p. 43
[124] *Ibid*., p. 37
[125] *Ibid*., p. 42

Des écarts entre visible et pensable

Un dispositif est toujours *créateur* et *création*. Il est un agencement dynamique orienté par des forces directionnelles en réponse à une certaine impulsion consciente ou inconsciente, et part créée, née de cet agencement et apte par ailleurs à réunir les conditions qui en feraient un nouveau dispositif. Cette part créée, ce sont de nouveaux tangibles, visibles ou énonçables, comme l'agencement technique qu'est le Cinématographe des frères Lumière ou comme toute œuvre artistique. Ce sont aussi de nouveaux régimes de visibles et d'énonçables, de nouvelles manières de voir et de concevoir. Le Cinématographe ne serait qualifié de *dispositif*, mais de *disposition*, s'il n'était pas lui-même producteur de nouveaux régimes de réalité, ouvrant la porte pour le dire rapidement, à ce qui deviendra le « monde du cinéma ». Un dispositif est donc créateur de tangible, mais aussi créateur d'abstraction.

Soit le *Panopticon* de Bentham, dont Foucault étudie la construction et les effets dans un important chapitre de *Surveiller et Punir*[126]. Figure architecturale constituée d'une tour centrale et d'un ensemble de cellules périphériques et équidistantes, le *Panopticon* est éclairé de telle sorte que par un effet de contre-jour on puisse depuis la tour centrale, voir dans chaque cellule sans jamais être vu. Or ce qui se joue ici dépasse largement le « voir sans être vu »:

> « […] l'effet majeur du Panoptique [est d']induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinue dans son action […] »[127]

Il s'agit fondamentalement, par le biais d'une construction architecturale, d'imposer une certaine construction mentale chez les détenus et d'induire un comportement de l'ordre de l'auto-surveillance, généré par la menace permanente d'être surveillé. « La formule abstraite du Panoptisme n'est donc plus « voir sans être vu », mais *imposer une conduite quelconque à une multiplicité humaine quelconque*. »[128] La tour devient la face visible d'un nombre d'enjeux invisibles, soit le symptôme d'un nouveau rapport au contrôle et à la surveillance. Elle est une construction à la fois architecturale et tangible, tout autant que symbolique et abstraite.

---

[126] FOUCAULT Michel, « Chapitre III. Le Panoptisme » in *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard (Coll. « Tel »), 1975, pp. 228-264
[127] FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, *op. cit*., p. 234
[128] DELEUZE Gilles, « Un nouveau cartographe », *op. cit*., p. 41

> Le Panoptique est une machine merveilleuse qui, à partir des désirs les plus différents, fabrique des effets homogènes de pouvoir. Un assujettissement réel naît mécaniquement d'une relation fictive. [Il] doit être compris comme un modèle généralisable de fonctionnement; une manière de définir les rapports du pouvoir avec la vie quotidienne des hommes […] une utopie de l'enfermement parfait. […] Mais le Panopticon ne doit pas être compris comme un édifice onirique: c'est le diagramme d'un mécanisme de pouvoir ramené à sa forme idéale; son fonctionnement, abstrait de tout obstacle, résistance ou frottement, peut bien être représenté comme un pur système architectural et optique: c'est en fait une figure de technologie politique qu'on peut et qu'on doit détacher de tout usage spécifique.[129]

Deleuze reviendra sur cette notion de « diagramme » pour dissocier en deux vocables la dimension tangible et la dimension abstraite du dispositif. « Foucault lui donne une fois son nom le plus précis »[130] dit-il, « diagramme » ou la part abstraite qui correspondrait à la vocation profonde dont le « dispositif » ne serait que l'expression tangible. La dimension abstraite apparait alors comme étant la réalisation fondamentale du dispositif, son effet le plus profond en même temps que sa raison d'être. Elle agit comme une « cause immanente », c'est-à-dire une cause « dont l'effet l'actualise, l'intègre et la différencie. » [131] En résulte qu'un dispositif est *dispositif* et non *disposition*, parce qu'il – et en cela qu'il – manifeste, au travers d'agencements tangibles singuliers, des régimes nouveaux donnant naissance et étant à la fois constitués par ces agencements. Dans sa définition, « diagramme » semble en effet répondre à l'image d'un réseau dynamique mieux que « dispositif »[132]. Toujours est-il que Foucault n'en fait l'usage qu'une unique fois et que Deleuze abandonne le terme deux ans plus tard dans *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Sans doute était-il un peu artificiel de dissocier deux aspects d'un concept qui justement se définit par l'entremêlement des dimensions abstraites et concrètes dont il est tout à la fois créateur et résultat. Ces polarités apparaissent entremêlées et indissociables, condition l'une de l'autre, ce que Deleuze semble finalement confirmer lorsqu'il évoque la « corrélation, [la] présupposition réciproque entre la cause et l'effet, entre la machine abstraite et les agencements concrets […] comme si la machine abstraite et les

[129] FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, *op. cit*., p. 239
[130] DELEUZE Gilles, « Un nouveau cartographe »*, op. cit*., p. 42
[131] *Ibid*., p. 44-45
[132] Dans *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2007*, « DIAGRAMME » est défini comme: 1. *Tracé géométrique sommaire des parties d'un ensemble et de leur disposition les unes par rapport aux autres* 2. *Représentation graphique du déroulement et des variations (d'un ou de plusieurs phénomènes) ou du fonctionnement (d'un ensemble)*. À l'entrée « DISPOSITIF »: 1. DR. *Enoncé final d'un jugement ou d'un arrêt qui contient la décision de la juridiction.* 2. (v. 1860) *Manière dont sont disposés les pièces, les organes d'un appareil; le mécanisme lui-même.* 3. *Ensemble de moyens disposés conformément à un plan.*

agencements concrets constituaient deux pôles, et qu'on passât de l'un à l'autre insensiblement. »[133]

Ce qu'il faut retenir dans la part d'intangible, c'est l'idée qu'un dispositif « ne fonctionne jamais pour représenter un monde préexistant, il produit un nouveau type de réalité, un nouveau modèle de vérité. »[134] C'est là toute la question, explorée par Rancière, du « travail des images » et de leur opérativité: les images, dit-il, ne se réduisent pas à une relation simple de ressemblance avec un original (*image de*). Elles opèrent un écart, altèrent la ressemblance, impliquent un agencement toujours nouveau du *voir* et du *penser*.

> Il y a deux manières de penser l'hétérogène: sous la simple forme de l'entrelacement ou sous celle d'un entrelacement qui est traversé par des tensions, coupé par des stades, par des arrêts, par des fuites. […] Ce que l'on appelle une image, c'est une manière de mettre ensemble des éléments différents mais aussi des manières diverses de faire image, pour constituer non pas simplement quelque chose à regarder mais un monde commun. […] nous pouvons dire que l'image fait trame au sens où on met des éléments ensemble, on les combine selon diverses opérations qui vont mettre en relief tel ou tel type d'imagéité.[135]

Ce qui nous apparait comme visible est donc toujours un certain agencement entre des données sensibles et pensables, une certaine configuration singulière et singulièrement perçue, entre une part de tangible, de « sens commun » et d'imaginaire individuel, soit « un jeu complexe de relations entre le visible et l'invisible, le visible et la parole, le dit et le non-dit. »[136] Toute image et *a fortiori* toute image artistique définit la surface poreuse d'un agencement particulier, opérateur de sa propre configuration plastique comme de l'abstraction qu'il engendre. N'est-ce pas le propre de l'art que de toujours, par des propositions singulières, tenter de questionner notre rapport au sensible; de redéfinir et d'actualiser notre *sentir-percevoir*? « Les images changent notre regard et le paysage du possible si elles ne sont pas anticipées par leur sens et n'anticipent pas leurs effets. »[137]

C'est que l'image, nous dit Rancière, est avant tout une opération: celle d'un certain rapport entre le visible et le dicible, d'un certain agencement de différents régimes d'imagéité. Par « imagéité » il faut entendre « manière de faire image ». La manière du cinéma passe par des

[133] DELEUZE Gilles, « Un nouveau cartographe », *op. cit*., p. 45, p. 48
[134] *Ibid*., p. 43
[135] RANCIERE Jacques, *Le Travail des images. Conversations avec Andrea Soto Calderón*, *op. cit*., p. 78-79
[136] RANCIERE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008, p. 103
[137] *Ibid*., p. 114

images directement perceptibles, tandis que la littérature par exemple, fait image à partir des mots. Mais ce ne sont pas là des spécificités distinctives ou définitoires de tel ou tel médium artistique, mais bien les termes d'une conception de l'image en tant qu'agencement singulier de visible et d'énonçable. Si bien que deux images filmiques peuvent relever d'un type d'imagéité différent, tandis qu'à l'inverse « un plan cinématographique peut relever du même type d'imagéité qu'une phrase romanesque ou un tableau. »[138]

Le cas du cinéma est ici absolument paradoxal: si les images de l'art ne sont pas des images de la ressemblance, comment *faire image* tout en *étant* image? Comment le cinéma, montrant des corps, pourrait-il produire ce que Rancière nomme des « quasi-corps » lesquels pour ainsi dire, s'émancipent de la surface tangible d'une œuvre pour exister là, quelque part entre ce qui est perçu et ce qui est senti: le « quasi-corps », c'est l'individuité de l'œuvre. La littérature, dit Rancière, parvient par le seul moyen des mots, à produire ces espaces de rencontre entre visible et dicible, ces agencements singuliers d'où jaillissent les « quasi-corps » de l'art. Le cinéma, s'il opère par les moyens directs de la perception, court constamment le risque de son excès de pouvoir: étouffer ou s'étouffer dans un surplus de sensorialité. Il doit alors « mettre en jeu des opérations qui espacent le visible, des opérations équivalentes à celles par lesquelles la littérature crée du quasi-sensoriel. »[139] Il faut creuser la surface épaisse et dense du film, pour qu'il puisse en quelque sorte émaner de lui-même et ouvrir au spectateur un espace de rencontre et d'appropriation.

L'objet artistique nait donc d'un écart. L'écart qui disjoint *image* et *ressemblance*, celui qui creuse l'image par les mots et les mots par l'image, comme il creuse la surface du visible et du pensable. Ainsi l'art est-il doublement opérateur: il agit dans la tension produite entre visible et dicible et tout en même temps dans l'écart entre ce que l'on concevait et ce que l'on conçoit nouvellement de voir, de sentir et d'entendre.

> […] en traçant des lignes, en disposant des mots ou en répartissant des surfaces, on dessine aussi des partages de l'espace commun. C'est la manière dont, en assemblant des mots ou des formes, on ne définit pas simplement des formes de l'art mais certaines configurations du visible et du pensable, certaines formes d'habitation du monde sensible. Ces configurations qui sont à la fois symboliques et matérielles, traversent les frontières entre les arts, les genres et les époques. Elles

[138] RANCIERE Jacques, *Le Destin des images, op. cit.,* p. 14
[139] RANCIERE Jacques, *Le Travail des images. Conversations avec Andrea Soto Calderón*, *op. cit*., p. 80

> traversent les catégories d'une histoire autonome de la technique, de l'art ou de la politique. [140]

Modifier les configurations du regard et de la pensée, tel était le programme du film collectif *Loin du Vietnam*. Le groupe est alors pleinement engagé idéologiquement tant qu'investi dans les débats autour de l'action politique à mener par les moyens du cinéma, explique Laurent Véray[141]. Il s'agissait de créer une véritable œuvre d'art dont la singularité plastique viendrait fortifier la conscience politique des spectateurs et surtout offrir une alternative aux images consensuelles et abrutissantes diffusées à flot par une couverture médiatique sans précédent. Le désir de susciter une prise de conscience du public est donc au cœur de ce projet fondamentalement esthético-politique, échafaudé à cette intersection entre transgression esthétique et refus des inégalités sociales et politiques, intersection qui pose le fondement même de la notion d'émancipation chez Rancière[142]. Encore aujourd'hui dit Véray, le film contribue à une « indispensable réflexion approfondie sur la vocation des images à reconstruire du sens pour nous aider à mieux percevoir le réel. »[143]

Procédant par collages – il faut bien insister sur le pluriel du terme puisque le projet est *a minima*, un collage de plans, d'approches plastiques, de discours, de regards et de genres – *Loin du Vietnam* relève de la collision. Il s'agit littéralement de secouer les perceptions politiques comme cinématographiques, de « nous dessiller les yeux »[144] pour reprendre Jean Vigo. Le film enlace donc plusieurs régimes sensibles (images filmiques cueillies ou mises en scène, archives, peintures, images publicitaires, etc.) autant qu'il confronte les prises de position face à la guerre. Le facteur liant, outre Marker chef d'orchestre, est inclus dans le titre: c'est le Vietnam, la guerre comme sujet, mais c'est aussi et surtout la distance. Un écart encore, comme paradigme propre au film en cela qu'à maints égards *Loin du Vietnam* se déploie sous le signe de la rupture. Là est son *style*, dirait Deleuze, lequel considère dans le mouvement global d'un film l'essentiel de sa singularité stylistique:

> […] c'est le programme de recherche nécessaire pour toute analyse d'auteur, ce qu'on pourrait appeler stylistique: le mouvement qui s'établit entre les parties d'un

[140] RANCIERE Jacques, *Le Travail des images. Conversations avec Andrea Soto Calderón*, *op. cit*., p. 105
[141] « Loin du Vietnam de Chris Marker: cinéma et politique en 1967 » (2017), in *La Fabrique de l'Histoire* par Emmanuel Laurentin, France Culture en ligne. Consulté le 2 mai 2020. URL: https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/histoire-de-lannee-1967-34-loin-du-vietnam-de-chris-marker-cinema-et-politique-en-1967
[142] RANCIERE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008, 145 p.
[143] VERAY Laurent, *Loin du Vietnam* (Livret du DVD), Strasbourg, Arte Éditions, 2015, p. 57
[144] Jean Vigo cité in VERAY Laurent, *op. cit*., p. 7

> ensemble dans un cadre, ou d'un ensemble à l'autre dans un recadrage; le mouvement qui exprime un tout dans un film ou dans une œuvre; la correspondance entre les deux, la manière dont ils se font écho, dont ils passent l'un dans l'autre. Car c'est le même mouvement, tantôt composant, tantôt décomposé, ce sont les deux aspects du même mouvement.[145]

Si l'*écart* – à commencer par celui de la distance – fait ici fonction de paradigme, c'est que s'y dessine le point de convergence entre un propos et une approche formelle résolument singulière. Comment témoigner d'une situation qu'on ne vit qu'à l'écart, à côté, loin? Que peut-on en dire sans la vivre? Et surtout quelle force, au milieu des bombes, peut bien avoir le cinéma? *Loin du Vietnam*, c'est un conflit d'images et d'imaginaires, un conflit d'idéaux; une distance géographique comme une distance symbolique: celle qui sépare les hommes qui luttent, physiquement, de ceux qui prennent part au conflit par le travail des images. Le grand mouvement du film sera alors d'y inscrire ces écarts, ces vides impossibles à combler comme l'est la collision, d'entrée de jeu, entre les images d'une « guerre de riches » et celles d'une « guerre de pauvres ».

Fig. 24 et 25

Une voix, aussi, creuse les images*:*

> *[…] les Américains ont déversé plus d'un million de tonnes de bombes sur le Vietnam du Nord - c'est-à-dire davantage que sur l'Allemagne pendant toute la Seconde Guerre mondiale. […] C'est une guerre de riches. En face, une guerre de pauvres. Celle des 17 millions de Vietnamiens du Nord, et de leurs compatriotes du Sud qui se battent pour l'indépendance. Ce sont les plus pauvres, mais pas les plus faibles. Ce sont les moins nombreux, mais pas les plus seuls*.[146]

[145] DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, *op. cit*., p. 36
[146] Les commentaires du film, dits pas Maurice Garrel, sont retranscrits dans le livret du DVD. VERAY Laurent, *op. cit*., p. 67

Mais le véritable choc, c'est celui de la démesure. La démesure de l'effort de guerre; celle des moyens américains face aux moyens vietnamiens, et surtout l'ampleur de la force morale et idéologique dont ils continuent à faire preuve malgré l'assaut qu'ils subissent. Car il est dans ce film un autre trou, creusé littéralement dans le sol, symbole troublant d'une détermination sans borne. Le long des routes à Hanoï, des Vietnamiens ont construit avec les moyens du bord, des bunkers faits maison pour une personne ou deux. Quand sonne l'alarme, ils s'en approchent pour attendre avec une légèreté déconcertante l'arrivée des bombes, tandis que de l'autre côté des foules américaines scandent « Bomb Hanoï! Bomb Hanoï! » dans un état d'amusement proche de celui des supporters d'un match de foot.

Fig. 26

L'image trouée se fêle, s'ouvre dans la collision qu'elle provoque avec ce que l'on pouvait imaginer alors qu'on se figure l'état d'un peuple en guerre. Le choc n'est pas tant de voir cet homme exposé à la menace des bombes, mais de le voir si calme, occupé à des gestes quotidiens et surtout si éloigné de l'image que l'on s'en fait, de la terreur que l'on projette sur lui et ses pairs. Là agit l'image, comme elle creuse, contraint et re-dessine la surface du pensable.

> [T]oute situation, dit Rancière, est susceptible d'être fendue en son intérieur, reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification. […] Le dissensus remet en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun.[147]

Sans doute le réel propos du film réside-t-il là, dans ce concept de *dissensus* suivant Rancière. C'est-à-dire que le projet se propose de redistribuer (sans les assigner cependant) les cartes du jeu politique et artistique, les catégories du visible et du pensable et jusqu'à la manière même de créer, de faire du cinéma. Bien plus qu'un film à sketch, *Loin du Vietnam* est un véritable ouvrage collectif, porté par un groupe de réalisateurs et de bénévoles par centaines qui pour

[147] RANCIERE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit*., p. 55

nourrir le projet, ont proposé de la matière, des dessins, des textes, etc., sans aucune compensation financière, simplement portés par l'urgence et la conviction qu'il fallait défendre cette « forme collective de protestation »[148].

> Si jamais un film français a mérité le nom de film collectif, souligne Marker, c'est bien celui-là, au point que même pendant son élaboration il arrivait qu'on se demande « qui faisait quoi ». J'y ai vu des choses vraiment inédites dans l'univers du cinéma : un jour l'un achevait le montage d'une séquence commencée par un autre, ou bien, un ingénieur du son révélait un tempérament de réalisateur, une monteuse enregistrait un commentaire et le transfigurait par le grain de sa voix, des inconnus apparaissaient pour offrir un document, une idée, ou quelques jours de travail. J'ai un trop beau souvenir de ces cafés de l'aube après des nuits blanches de montage, ce tourbillon d'insomnies, d'énergies, d'initiatives, de remises en question de la façon de travailler et quelquefois de vivre […] pour l'échanger contre une petite gloriole personnelle.[149]

Fig. 27

Autour de Marker il y a notamment Alain Resnais, Joris Ivens, Marceline Loridan, Anne Philipe, Agnès Varda, François Reichenbach, Jean-Luc Godard, William Klein, Claude Lelouch. Tous renoncent à leurs droits d'auteur, au nom de la mobilisation collective. Leur processus d'écriture est avant tout un processus d'échange, une table ronde autour de questions idéologiques, d'engagement politique et du pouvoir d'agir *par* et *avec* le cinéma. Car c'est de cela qu'il s'agit: revendiquer et mobiliser le pouvoir de l'art comme opérateur réflexif. Le projet s'ancre dans une confiance très markerienne en la capacité du cinéma à modifier notre regard sur le monde, à provoquer la réflexion, à détourner les clichés.

> Chacun doit se disposer devant la guerre du Vietnam dans l'attitude du Picasso de *Guernica* devant la guerre d'Espagne. Si la peinture peut témoigner en tant que peinture, (et la politique en tant que politique) le cinéma doit pouvoir témoigner en tant que cinéma. Ou alors, il faut désespérer du cinéma.[150]

[148] VERAY Laurent, *op. cit.*, p. 8
[149] Chris Marker cité in VERAY Laurent, *op. cit.*, p. 17
[150] Chris Marker cité in VERAY Laurent, *op. cit.*, p. 19

À tous les égards *Loin du Vietnam* vient incarner l'acte créatif en tant que logique profondément processuelle. Il se construit progressivement, au fil des discussions, des idées, des événements et à l'allure d'un mouvement de création constamment réévalué[151]. Le montage du film, pour le moins hybride et hétérogène, tend des lignes de force et de dialogue entre des images qui résistent, qui (se) percutent. Il en appelle alors doublement au pouvoir du spectateur: à l'imaginaire individuel comme monteur souverain, et à la réflexivité citoyenne. Si le film devait avoir un programme, c'est bien celui de susciter le débat, d'éveiller les consciences et de se soumettre constamment à sa propre réécriture par la réception active que les spectateurs en auraient[152].

Sans doute le film est-il d'autant plus nécessaire ici qu'il entérine les rapports féconds entre art et résistance. En tant qu'acte de résistance certes, mais à plus forte raison parce qu'il met en lumière l'immense jeu de tensions inhérent à tout dispositif, et par conséquent à tout processus de création artistique. Un système d'écarts opérateurs et habités par des lignes dynamiques directionnelles, qu'est-ce d'autre en effet, que le terrain de résistance(s) multiples? À échelle nodale, interne à l'œuvre, Rancière en vient à qualifier l'image par ce qu'elle résiste, justement. L'œuvre est vivante car elle résiste à la volonté du créateur tout comme au désir d'interprétation du spectateur et reste donc toujours sur le fil tendu entre sentir et comprendre, entre dire et manquer de dire.

> Donc, je dirais que l'image est quelque chose qui résiste de deux manières: elle résiste par son aspect performatif qui la distingue de toute simple transmission d'une ressemblance, mais elle fait aussi de la résistance passive en échappant à la volonté de celui qui voudrait prédéterminer son effet.[153]

À échelle processuelle, c'est aussi comme acte de résistance que Deleuze, et Agamben après lui[154], définiront la création. Résistance à la mort, avant toute chose, mais plus essentiellement

---

[151] Les images tournées par Resnais devaient par exemple être diluées et réparties tout au long du film, comme un fil conducteur que finalement Marker choisit d'entrevoir ailleurs. Deux autres contributions, celles d'Agnès Varda et de Ruy Guerra, seront coupées au montage pour des raisons de structure. Mais le film garde la trace de leur passage et l'on sait notamment devoir à Varda l'expression « violence des riches et violence des pauvres ».

[152] En réalité l'accueil du film sera plus trouble, pour des raisons économiques notamment (les moyens de diffusion sont pauvres et les copies peu nombreuses), mais aussi à cause des réactions violentes qu'il déclenche au sein de groupuscules d'extrême droite, forçant les exploitants pris de peur, à fermer l'accès au film. Il sera finalement montré aux Etats-Unis bien plus qu'en France, où Varda le fera largement circuler dans les milieux universitaires, déclenchant échanges et débats. (VERAY Laurent, *op. cit*., p. 24-25)

[153] RANCIERE Jacques, *Le Travail des images. Conversations avec Andrea Soto Calderón*, *op. cit*., p. 36

[154] Dans « Qu'est-ce que l'acte de création ? » Agamben se propose d'emblée de creuser la notion de « résistance » posée par Deleuze lors d'une conférence éponyme, comme étant le propre de la création. « Tout acte de création résiste à quelque chose, par exemple, dit Deleuze, la musique de Bach est un acte de résistance

résistance interne au processus lui-même. La création est résistance, tension entre équilibre et déséquilibre – donc équilibre toujours sur le point de rompre, comme l'a également avancé Evelyne Grossman[155]. Pour reprendre les termes de Giorgio Agamben, la création artistique est, fondamentalement, *résistance*, parce qu'elle n'existe que dans la tension entre la « puissance de » et la « puissance-de-ne-pas ». C'est-à-dire qu'il lui faut résister à la menace de sa propre chute, comme à celle de son figement.

> Il y a, dans tout acte de création, quelque chose qui résiste et s'oppose à l'expression. Résister, du latin *sisto*, signifie étymologiquement « arrêter, tenir l'arrêt », ou « s'arrêter ». Ce pouvoir qui suspend et arrête la puissance dans son mouvement vers l'acte et l'impuissance, la puissance-de-ne-pas. La puissance est donc un être ambigu, qui veut non seulement une chose et son contraire, mais contient en elle-même une résistance intime autant qu'irréductible. Si cela est vrai, nous devons alors considérer l'acte de création comme un champ de forces tendu entre puissance et impuissance, pouvoir de et pouvoir de ne pas agir et résister.[156]

contre la séparation du sacré et du profane. Deleuze ne définit pas ce qu'il entend par « résistance » […] Je tenterai par conséquent d'interroger ce qui est resté non dit dans l'idée deleuzienne de l'acte de création comme acte de résistance […] » (AGAMBEN Giorgio, « Qu'est-ce que l'acte de création? », *op. cit*., p. 29-31)

[155] GROSSMAN Évelyne, *op. cit*., p. 87 (cité page 42)

[156] AGAMBEN Giorgio, « Qu'est-ce que l'acte de création? », *op. cit*., p. 36

Conclusion

Penser l'*entre créateur* relève d'une vision de l'art fondamentalement intégré(e) dans le vivant. Elle impose d'aborder l'objet artistique certes comme une entité signifiante, mais en premier lieu en tant que *matière-forme-force* saisie à un moment donné de sa continuelle métamorphose. Une telle voie engage à toujours considérer le film, l'œuvre plus généralement, dans ce qu'elle a de profondément mouvant. On ne peut cependant réfuter son état matériel, cristallisé: l'œuvre est bien là, « finie » et en cela intouchable, à l'exception des propositions soumises volontairement aux intempéries (land art ou collages de rue, par exemple) ou des installations et performances qui se font et se défont au gré des interventions du public. Mais cette forme coagulée ne se solidifie que d'apparence, puisque toujours ouverte vers l'*entre* de la création, en ce compris la réception comme part de la création elle-même. C'est donc qu'il faut se garder d'isoler l'œuvre du mouvement créatif, de l'en extraire comme seule réalité tangible. Tout au contraire, partir à sa rencontre comme à la rencontre d'un moment du processus et comprendre le dispositif qu'elle constitue tout en même temps qu'elle en découle.

Il faut en revenir aux premières images, celles de l'écheveau ou de la toile tissée. Chaque fil représente un enjeu (artistique, économique, politique, culturel, etc.) et dessine une ligne de tension directionnelle. La toile ainsi formée devient un grand réseau de résistances, le terrain de jeu entre des tensions concomitantes et parfois contraires, si bien que le mouvement d'un fil a des conséquences sur l'ensemble. C'est une constellation nouvelle qui, dès lors, redessine la structure du pensable, tandis qu'elle fait apparaitre de nouveaux tangibles: les objets artistiques, en priorité. À observer ces points à la loupe, on verrait se former une nouvelle toile. Il faut se figurer que les fils sont de fibres et que leurs croisements forcent un nouveau terrain de résistance: l'œuvre elle-même a les qualités du dispositif. C'est précisément ces jeux de tension qu'il faut observer. Une image de la toile comme représentation ne peut en rien décrire le processus créatif si l'on n'en considère la muabilité et l'ensemble des écarts dynamiques. C'est donc le dispositif – voire le réseau de dispositifs – qu'il faut envisager dans son entièreté par l'étude des écarts où se déploient et s'impactent une pluralité d'enjeux tentaculaires. Cela soulève d'évidentes problématiques, d'ordre méthodologique notamment, et autant de voies à explorer.

À échelle processuelle, il s'agit au minimum d'entrevoir les zones de tensions respectives et corollaires dans les écarts ouverts entre la puissance d'un artiste au sens d'Agamben – soit ce

qui constitue chez lui une résistance singulière et intrinsèque –, les forces dynamiques inhérentes au matériau lui-même, et les enjeux économiques, politiques ou plus globalement sociétaux du milieu dans lequel l'artiste intervient, à commencer par le régime de l'art dans lequel il s'inscrit. Eux-mêmes sont reliés à d'autres dispositifs plus vastes, débordant le cadre du domaine artistique. Il est important d'insister sur le caractère absolument central de tels enjeux qui loin d'être des contingences périphériques ou contextuelles, ont un impact direct sur le rapport entre l'artiste et la forme en métamorphose, donc sur l'œuvre elle-même et sur sa réception. Le spectateur est lui-même imprégné par le monde qu'il habite autant que contraint par les modalités de mise à disposition de l'art.

Les *entres* à explorer sont abondants. Loin de prétendre à l'exhaustivité il faut mentionner quelques pistes d'investigation qui à ce stade sont réduites à faire figure d'exemples: la mise en tension des éléments qui fondent le bagage imaginaire, sensible et technique d'un artiste; les résistances propres à la matière; les réseaux d'influence entre artistes qui nourrissent des inspirations communes; les contraintes affichées de certains dispositifs de soutien; les enjeux multiples de l'économie, plus que jamais centraux dans le cadre de l'industrie cinématographique; les tensions relationnelles autour de la « parentalité de l'œuvre », et plus généralement autour des situations collaboratives; les rapports de force entre le producteur ou l'éditeur et l'artiste, comme entre l'enseignant et l'artiste en devenir. Le cas des écoles d'art est en effet particulièrement symptomatique en cela qu'elles condensent ces différentes tensions à une échelle plus facilement observable. Elles sont un lieu d'effusion collective, où les influences mutuelles entre jeunes artistes sont amplifiées par l'alimentation constante de leurs références artistiques. S'y trouve imposé un cadre à la fois artistique, logistique et économique, sous forme de consignes. Et enfin, y pèsent de nombreuses pressions artistiques – frôlant parfois le conditionnement – et humaines – tant au niveau des relations de pouvoir entre les enseignants et les élèves, qu'à celui des jeux de concurrence entre les jeunes artistes.

Au milieu de tout cela, se forme l'objet artistique. De nouvelles voies de recherches s'ouvrent, également poreuses. Il faut considérer d'abord l'impact du réseau de dispositifs, c'est-à-dire l'incidence directe du processuel sur l'objet, à travers les traces sensibles du processus d'une part et l'examen des diverses tensions qui ont manifestement impacté l'œuvre d'autre part. Conjointement, il s'agit d'étudier l'œuvre comme un dispositif en soi ou pour reprendre les termes de Rancière, comme un assemblage singulier d'imagé et de phrastique où se jouent des tensions entre visible et dicible. Cet assemblage forme l'objet en tant que nouvelle réalité

sensible, en même temps qu'il contribue à la création de nouvelles réalités abstraites, pourvu qu'il amène, ne fut-ce que dans une très petite mesure, à *voir* autre chose et autrement. Pour schématiser, il y aurait d'un côté l'espace des résistances entre l'œuvre et le processus créatif; au noyau, les résistances internes à l'œuvre; et puis les tensions dynamiques habitant l'*entre* de la réception, de la rencontre entre l'objet artistique et le spectateur. Rancière en appelle à observer ce « travail des images », soit à dépasser l'approche descriptive et interprétative, pour mettre en lumière leur caractère profondément opératoire dans la reconfiguration du visible et de l'énonçable[157].

> (…) l'art, l'image active n'est pas la forme visible qui reproduit un objet. Elle est toujours entre deux formes. Elle est le travail qui se crée dans leur intervalle. [158]

[157] Andrea Soto Calderón met en évidence, d'entrée de jeu, ce qui lui semble apparaitre comme étant les principaux apports de Rancière, à savoir le fait qu'il faille « cesser de penser les images en termes d'entités (…) et les traiter en termes de dispositifs » et par ailleurs « appréhender les images à l'oeuvre, dans leur *travail*, en tant que pratique de liaison et de déconnexion, en tant qu'opérations simultanément complémentaires et contradictoires (…) » (RANCIERE Jacques, *Le Travail des images. Conversations avec Andrea Soto Calderón*, *op. cit*., p. 11)

[158] *Ibid*., p. 23

FILMOGRAPHIE

LETTRE D'UN CINEASTE de Alain Cavalier, France, Copra Films, 1982, 13 min.

LOIN DU VIETNAM orchestré par Chris Marker (collectif), France, SOFRACIMA, 1967, 116 min.

MESHES OF THE AFTERNOON de Maya Deren et Alexander Hammid , USA, 1943, 14 min.

LA RICOTTA de Pier Paolo Pasolini (issu du film à sketch *ROGOPAG*), Italie/France, Arco Film/ Cineriz/ Société cinématographique Lyre, 1963, 40 min.

ULYSSE de Agnès Varda, France, Production Garance/ Antenne 2, 1982, 22 min.

VAN GOGH de Alain Resnais, France, Panthéon Productions, 1948, 18 min.

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages Poche (Coll: « Petite Bibliothèque »), 2007, 50 p.

AGAMBEN Giorgio, « Qu'est-ce que l'acte de création? » in *Création et anarchie. L'Œuvre à l'âge de la religion capitaliste*, Paris, Bibliothèque Rivages, 2019, pp. 29-52

ALBERA François (dir.), TORTAJADA Maria (dir.), *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature,* Lausanne, L'Âge d'homme, 2011, 384 p.

AMIEL Vincent, « Unité et fragmentation dans *Van Gogh* et *Guernica* d'Alain Resnais » in BLUHER Dominique (dir.) et THOMAS François (dir.), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968*, Rennes, PUR (Coll. « Spectaculaire/Cinéma »), 2005, pp. 111-117. Consulté en ligne le 19 février 2020. URL: https://books.openedition.org/pur/2113?lang=fr#text

AUMONT Jacques, *L'Œil interminable*, Paris, Éditions de la Différence, 2007, pp. 119 – 151

AUMONT Jacques (dir.), BENOLIEL Bernard (dir.), *Le Cinéma expressionniste : De Caligari à Tim Burton,* Rennes, PUR (Coll. « Le Spectaculaire »), 2009 nouvelle édition [en ligne (généré le 25 février 2015), pp. 85-91

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin (Coll. « Cinéma »), 2008 (3ème Edition), pp. 37-62

BAUDRY Jean-Louis, *L'Effet Cinéma*, Paris, Albatros, 1978, 173 p.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Editions du Cerf, 2011 (1975), pp. 187-192

BEAULIEU Julie, « Ethnographie, culture et expérimentations : essai sur la pensée, l'œuvre et la légende de Maya Deren » in *Cinémas*, vol. 19/ num. 1, automne 2008, pp. 15–35. Consulté en ligne le 2 mars 2020. DOI: https://doi.org/10.7202/029497ar

BERGALA Alain, « Pasolini, pour un cinéma deux fois impur » in *Cahiers du Cinéma. Hors Série 9. Pasolini Cinéaste*, 1981, Édition De l'Étoile, pp. 7-10

BERTETTO Paolo, *Le Miroir et le Simulacre: Le Cinéma dans le monde devenu fable*, Rennes, PUR (Coll. « Le Spectaculaire »), 2015, pp. 118-123

BIETTE Jean-Claude, « Dix ans, près et loin de Pasolini » (enregistré en février 1981 par

Serge Daney et Alain Bergala) in *Cahiers du Cinéma. Hors Série 9. Pasolini Cinéaste*, 1981, Édition De l'Étoile, pp. 57-62

CAILLE Antoine C., « Temporaliser la photographie : Marker, Varda, Wenders–Salgado » in *Intermédialités / Intermediality*, num. 33, printemps 2019. Consulté en ligne le 15 mars 2020. DOI: https://doi.org/10.7202/1065013ar

CIEUTAT Michel, « La "caméra-pinceau" d'Alain Resnais : *Van Gogh, Guernica, Paul Gauguin* » in *Ligeia*, vol. 2/ num. 77-80, 2007, pp. 244-252. Consulté en ligne le 19 février 2020. URL : https://proxy.unamur.be:2259/revue-ligeia-2007-2-page-244.htm

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit (Coll. « Critique »), 1983, 298 p.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit (Coll. « Critique »), 1985, 380 p.

DELEUZE Gilles, « Un nouveau cartographe » in *Foucault,* Paris, Les Éditions de Minuit (Coll. « Critique »), 1986, pp. 31-51.

DELEUZE Gilles, «Qu'est-ce qu'un dispositif?» in *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale (Paris, 9, 10, 11 janvier 1988)*, Paris, Le Seuil (Coll. « Des Travaux »), 1989, pp. 185-195

DEVILLE Vincent, *Les Formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, Rennes, PUR (Coll. « Le Spectaculaire »), 2004, 349 p.

DUGUET Anne-Marie, « Dispositifs » in *Communications*, num. 48, 1988. « Vidéo », sous la direction de Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet. pp. 221-242. Consulté en ligne le 9 octobre 2019. URL : www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1728

FIANT Antony, *Pour un cinéma contemporain soustractif,* Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2014, pp. 75-92

FOUCAULT Michel, *Dits et Ecrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard (Coll. « Quatro »), 2001, p. 77, p.134, p.158, p.184, p.201, pp.201-203, p.234, p.257, p.570, pp. 1059-1062

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison,* Paris, Gallimard (Coll. « Tel »), 1975, 360 p.

FOUCAULT Michel, « Le Jeu de Michel Foucault », entretien avec D. Colas, A. Grosrichard, G.

Le Gaufrey, J. Livi, J. Miller, G. Miller, J.-A. Miller, C. Millot, G. Wajeman in *Ornicar ? Bulletin périodique du champ freudien*, num. 10, juillet 1977, pp. 62-93. (Repris in *Dits et Ecrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard (Coll. « Quatro »), 2001 (Éd.), pp. 298-329)

FOUCAULT Michel, « Une esthétique de l'existence », entretien avec A. Fontana, *Le Monde, 15-16 juillet 1984*, p. 11 (Repris in *Dits et Ecrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard (Coll. « Quatro »), 2001 (Éd.), texte 357, pp. 1549-1554)

FOUCAULT Michel, « La politique de la santé au XVIIIe siècle. Les machines à guérir. Aux origines de l'hôpital moderne, dossiers et documents », Paris, *Institut de l'environnement,* 1976, pp. 11-21 (Repris in *Dits et Ecrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard (Coll. « Quatro »), 2001 (Éd.), pp. 17-28.)

GAJAN Philippe, « Le Corps du journal intime » in *24 images*, num. 86, printemps 1997, p. 7

GONZALEZ Angelica, « Le Dispositif : pour une introduction » in *Marges*, num. 20, 2015, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 13 novembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/marges/973

GROSSMAN Évelyne, *La Créativité de la crise*, Paris, Les Éditions de Minuit (Coll. « Paradoxe »), 2020, 125 p.

INGOLD Tim, *Faire. Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017, 318 p.

JEANNELLE Jean-Louis, « Alain Cavalier : le filmeur, la caméra et le spectateur » in *Itinéraires*, num. 4, 2009, mis en ligne le 05 septembre 2014, consulté le 01 mai 2020. URL : http:// journals.openedition.org/itineraires/1282

JULLIEN François, *De l'écart à l'inouï*, Paris, Éditions de L'Herne, 2019, 114 p.

KERMABON Jacques, « Agnès Varda, le temps des vagabondages » in *24 images*, num. 159, p. 22

KIM Simon, « La Poétique de la parabole chez Pier Paolo Pasolini : autour du film *La Ricotta* » in *ThéoRèmes,* num. 10, 2017, mis en ligne le 18 janvier 2017, consulté le 03 mai 2020. URL : http:// journals.openedition.org/theoremes/909

LARDEAU Yann, « Le Mur des métamorphoses », in *Cahiers du Cinéma. Hors Série 9. Pasolini Cinéaste*, 1981, Édition De l'Étoile, pp. 85-87

MORIN Edgar, *Sur l'esthétique*, Paris, Robert Laffont/ Éditions de la Maison des Sciences de

l'Homme, 2016, 126 p.

OST Isabelle, « Pour une cartographie des dispositifs de représentation » in OST Isabelle (dir.), PIRRET Pierre (dir.), VAN EYNDE Laurent (dir.), *Représenter à l'époque contemporaine. Pratiques littéraires, artistiques et philosophiques*, Bruxelles, Éditions des Facultés Universitaires Saint-Louis, 2010, pp. 111-129

PASOLINI Pier Paolo, « Mon goût cinématographique » in *Cahiers du Cinéma. Hors Série 9. Pasolini Cinéaste*, 1981, Édition De l'Étoile, p. 23

PERRON Bernard, « Entretien avec Alain Cavalier » in *Ciné-Bulles*, vol. 13/ num. 1, hiver 1994, pp. 10-15

PHILIPPE Fabien, « La Partie pour le tout. *Le filmeur* d'Alain Cavalier » in *24 images*, num. 124, automne 2005, p. 62

POTTE-BONNEVILLE Mathieu, « Dispositif » in *Vacarme*, num. 18, hiver 2002. Consulté en ligne le 12 novembre 2019. URL: https://vacarme.org/article230.html.

RAFFNSØE Sverre, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? L'analytique sociale de Michel Foucault » in *Symposium : Revue canadienne de philosophie continentale*, vol. 12/ num 1, printemps 2008. Consulté en ligne le 12 novembre 2019. URL: https://www.artsrn.ualberta.ca/symposium/files/original/3c4b537da0ef788b0817598f4a4a46cb.pdf

RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000, 75 p.

RANCIERE Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, 353 p.

RANCIERE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003, 156 p.

RANCIERE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008, 145 p.

RANCIERE Jacques, *Les Écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique Éditions, 2011, 158 p.

RANCIERE Jacques, *Le Travail des images. Conversations avec Andrea Soto Calderón*, Dijon, Les Presses du réel (Coll. « Perceptions »), 2019, 87 p.

REVEL Judith, *Dictionnaire Foucault*, Paris, Éllipse, 2007, p. 41-42, pp. 16-18, p. 50-51, pp. 149-151

ROY André, « Rétrospective Agnès Varda : l'art de glaner et de bricoler le réel » in *24*

images, num. 123, septembre 2005, p. 4-5.

SAINTE-MARIE-ÉLEUTHERE et BONNEVILLE Léo, « Alain Resnais ou la lutte contre la mort » in *Séquences*, num. 33, mai 1963, pp. 32-35.

SALAZAR-FERRER Olivier, « Maya Deren et la transfiguration filmique du temps », *Recherches & Travaux* [En ligne], 84 | 2014, mis en ligne le 01 avril 2016, consulté le 01 mai 2020. URL : http:// journals.openedition.org/recherchestravaux/680

SIROIS-TRAHAN Jean-Pierre, « Dispositif(s) et réception » in *Cinémas*, vol. 14/ num. 1, automne 2003, pp. 149–176. Consulté en ligne le 2 novembre 2019. DOI: https://doi.org/10.7202/008962ar

SORIN Cécile, « Un art du raccourci : *La Ricotta* de Pier Paolo Pasolini » in *Mise au point*, num. 11, 2018. Mis en ligne le 22 octobre 2018, consulté le 15 avril 2020. URL : http://journals.openedition.org/map/2742

VERAY Laurent, *Loin du Vietnam* (Livret du DVD), Strasbourg, Arte Éditions, 2015, 114 p.

WERA Françoise, « Entretien avec Agnès Varda » in *Ciné-Bulles*, vol. 5/ num. 3, février–avril 1986, pp. 4-11

SOURCES RADIOPHONIQUES ET VIDEOGRAPHIQUES

« C comme Alain Cavalier, portrait du cinéaste en filmeur » (2019) in *Plan Large* par Antoine Guillot, France Culture en ligne. Consulté le 26 avril 2020. URL: https://www.franceculture.fr/emissions/plan-large/c-comme-alain-cavalier-portrait-du-cineaste-en-filmeur

« Le Secret de "La Ricotta" de Pier Paolo Pasolini » *(*2011) in *Secrets professionnels* par Charles Dantzig, France Culture en ligne. Consulté le 02 avril 2020. URL: https://www.franceculture.fr/emissions/secret-professionnel/le-secret-de-la-ricotta-de-pier-paolo-pasolini

« Loin du Vietnam de Chris Marker: cinéma et politique en 1967 » (2017) in *La Fabrique de l'Histoire* par Emmanuel Laurentin, France Culture en ligne. Consulté le 02 mai 2020. URL:https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/histoire-de-lannee-1967-34-loin-du-vietnam-de-chris-marker-cinema-et-politique-en-1967

« Michel Foucault à propos du livre "Les mots et les choses" », interview par Pierre Dumayet, 15 juin 1966, Institut National de l'Audiovisuel. Consulté en ligne le 03 novembre 2019. URL: https://www.ina.fr/video/i05059752/michel-foucault-a-propos-du-livre-les-mots-et-les--video.html

DELEUZE Gilles, *Qu'est ce que l'acte de création?* Conférence donnée dans le cadre des « Mardis de la Fondation », le 17 mars 1987. Consulté en ligne le 07 décembre 2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw

RÉFÉRENCES ET CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

FIGURES 1 - 4 — *Lettre d'un cinéaste* © Alain Cavalier/ Copra Films

FIGURE 5 — *Van Gogh* © Alain Resnais/ Panthéon Productions

FIGURE 6 — Reproduction de *La Descente de Croix* par Rosso Fiorentino (1521) © Pinacothèque communale de Volterra (Italie)

FIGURE 7 — Reproduction de *La Déposition* par Jacopo Pontormo (1527) © Église Santa Felicità, Florence (Italie)

FIGURES 8 - 9 — *La Ricotta* © Pier Paolo Pasolini/ Arco Film/ Cineriz/ Société cinématographique Lyre

FIGURES 10 - 11 — © Erika Meda

FIGURES 12 - 15 — *Ulysse* © Agnès Varda/ Production Garance/ Antenne 2

FIGURES 16 - 23 — *Meshes of the Afternoon* © Maya Deren

FIGURES 24 - 27 — *Loin du Vietnam* © SOFRACIMA