

## VARIATIONS AUTOUR DE QUELQUES ÉVÉNEMENTS CHEZ ROMAN SIGNER

*François Bovier, Hamid Taieb*

### Variation I

L'œuvre de Roman Signer, en particulier ses films Super-8, a un caractère d'évidence. Leur structure, d'une apparente simplicité, peut être schématisée comme suit: un artefact s'inscrit dans un environnement, le plus souvent naturel; un mécanisme se déclenche, et un événement, discret ou spectaculaire, se produit. L'événement départage un avant (une situation de départ) et un après (faisant suite à une action), parfois explicitement désigné comme partie intégrante de l'œuvre (les retombées de l'action s'inscrivant dans l'environnement à travers une trace éphémère). Mais dès que l'on prend de la distance par rapport à l'immédiateté de ce théâtre d'action et que l'on réfléchit à sa logique, le processus mis en œuvre paraît singulièrement opaque et intriqué, au point de résister à la compréhension, l'œuvre excédant la rationalité de l'enchaînement causal.

Prenons quelques exemples dans l'univers filmique aussitôt reconnaissable de Signer. En premier lieu, *Sechsteile* (1978) : un bâton est planté au bord d'une rivière; soudainement, il explose en différents morceaux qui retombent dans l'eau, la déflagration (le film est dépourvu de son) étant suivie d'une légère fumée. En deuxième lieu, *Ballon mit Eimer* (1980) : un ballon rouge, gonflé à l'hélium, est retenu au sol par un seau d'eau percé; le seau se vidant, le ballon s'envole jusqu'à disparaître dans le ciel tandis que l'eau se déverse en un mince filet. En troisième lieu,

*Schirm* [1989] : dans un atelier, un parapluie se dresse au-dessus de trois boîtes cylindriques, contenant des charges explosives; celles-ci explosant, le parapluie se fiche dans le plafond.

Décomposer en une structure tripartite ces blocs d'espace-temps, traversés par l'apparition plus ou moins instantanée d'un événement, n'est pas dénué de légitimité: dans tous les cas, il y a une situation de départ, une action et une situation modifiée. Mais comment décrire ces trois phases, et surtout leur interrelation? L'enjeu se noue autour du terme médian, qui est difficilement saisissable, mesurable, échappant en quelque sorte à la description (malgré son expectation, il nous surprend par son instantanéité, comme dans *Sechsteile* ou, dans une moindre mesure, *Schirm*; à l'opposé, un événement prévisible peut s'actualiser progressivement, comme dans *Ballon mit Eimer*). Nous employons ici indifféremment les mots *action* et *événement*, ce qui dénote une imprécision dans la définition des termes et la compréhension du processus. L'action présuppose l'intervention d'un agent; l'événement renvoie à une disposition d'objets ou d'actants, qui se dénoue. Dans le champ de l'art contemporain, le premier terme renvoie à la performance (de l'*action painting* à l'*action-art* en passant par l'actionnisme viennois), dont Signer se distancie explicitement<sup>1</sup>; le second terme évoque plutôt les *events* liés à Fluxus. Le résultat de cette action ou de cet événement s'inscrit également dans le champ des arts plastiques: l'œuvre produit un effet sculptural; plus même, elle s'apparente à une sculpture, ou plutôt aux débris, aux résidus, d'une œuvre autodestructrice, qui peuvent être appréhendés à travers un prisme esthétique (et quand l'objet échappe à la préhension et à la perception, il n'en acquiert pas moins une valeur esthétique, sur le mode d'une événementialité discrète). Paul Good a ainsi pu envisager les actions de Signer comme des «sculptures temporelles»<sup>2</sup>, dont la mise en forme (ou, pourrions-nous préciser, l'*in-formation*) s'actualise à travers une durée séquentialisée qui évoque, par certains aspects, les travaux chronophotographiques de Muybridge ou la méthode formelle de Marey<sup>3</sup>. En un sens, les films Super-8 de Signer s'apparentent à des

*ready-mades* aidés, mais qui sont placés sous le signe de la ruine, de l'entropie, tout en échappant à la structure de la nostalgie ou à un regard mélancolique.

En procédant par comparaison et par distinction, les processus mis en jeu dans les œuvres explosives, éphémères, parfois pyrotechniques, de Signer peuvent être sinon explicités, du moins situés. Nous mobiliserons deux interprétants, constituant selon nous des pôles contradictoires et en tension qui sous-tendent son œuvre: c'est-à-dire l'*event*, tel que George Brecht l'a défini et pratiqué à partir d'une réflexion sur le hasard d'une part, et le cinéma scientifique qui a été intégré dans le corpus des séances d'avant-garde à la fin des années 1920 d'autre part. Ces interprétants, précisons-le, ne constituent d'aucune façon une référence directe pour Signer, comme il a pu le souligner à plusieurs reprises<sup>4</sup>.

L'événement (*event*), selon George Brecht, repose sur le hasard – suivant une structure qui se situe aux antipodes des calculs précis de Signer, qui relèvent de l'expérience en laboratoire plutôt que de l'accueil de l'aléa ou de l'improvisation (on voit mal Signer se placer sous le signe de John Cage et de la non-intention). C'est en tout cas ce qui apparaît si l'on met en regard deux textes centraux dans la pensée de George Brecht, l'un précédant ses «événements» à proprement parler<sup>5</sup> et l'autre revenant rétrospectivement sur leur genèse, à savoir *Chance-Imagery* (écrit en 1957) et «The Origins of Events» (rédigé en août 1970). George Brecht désigne à travers l'expression «imagerie du hasard» la «formation d'images résultant du hasard, partout où elles apparaissent dans la nature». Et il prend soin d'explicitier la raison de cette désignation catégorielle, indissociable de son intérêt scientifique pour les statistiques, la probabilité et le principe d'indétermination de Heisenberg<sup>6</sup>: «L'une des raisons qui pousse à faire cela est de placer les images du hasard du peintre, du musicien, du poète, du danseur dans la même catégorie conceptuelle que les images naturelles du hasard (la configuration des herbes de la prairie, la disposition des pierres au fond d'un ruisseau), et de s'éloigner de l'idée qu'un artiste fait quelque chose de <spécial> et par-delà le monde des choses ordinaires. Un pic

alpin ou un pétale d'iris peuvent par moments nous transporter avec tout le pouvoir subtil de la *Ronde de nuit* ou d'un des thèmes profonds de l'Opus 131. Il n'y a pas de raison a priori pour que les images animées [*moving images*] ne soient que l'œuvre des artistes.»<sup>7</sup>

Cette identité de structure entre les «images naturelles du hasard» et celles du «peintre, du musicien, du poète, du danseur» nous paraît mise à l'œuvre dans les actions de Signer, qui s'inscrivent dans le «monde des choses ordinaires». Les «images animées» de l'un et l'autre artistes participent à cette indistinction entre les sphères de la culture et de la nature. Certes, l'aléa est pour le moins surdéterminé, et canalisé à travers les expériences préparatoires que Signer met méticuleusement au point pour ses actions. Il n'en reste pas moins vrai que la *construction* est ici en étroite corrélation avec le *hasard* (car il s'agit en fin de compte de «la même catégorie conceptuelle»), comme le soulignait George Brecht: «Cela autorise <l'art> à signifier quelque chose de *construit*, à partir d'un point de départ de notions préconçues [*from a starting point of pre-conceived notions*], avec le corollaire que lorsque l'art approche les images du hasard, l'artiste entre dans une unité avec la totalité de la nature.»

Le modèle du haïku, au centre de l'énoncé de protocoles qui caractérise bon nombre de pièces réalisées dans le contexte de Fluxus, et notamment les films d'instruction de Yoko Ono<sup>8</sup>, est sous-jacent à cette logique: il s'agit de juxtaposer sans marques de liaison des images qui interagissent entre elles de façon imprévue.

Nous l'avons dit, l'essai de George Brecht précède sa pratique des *events*. Leur origine, pour mythologique qu'elle puisse paraître, n'en repose pas moins sur une situation qui relève du hasard. Celui-ci les fait remonter à une configuration événementielle involontaire, porteuse d'une poéticité inattendue:

«Le mot <événement> me semblait plus adéquat qu'aucun autre pour définir l'expérience totale et multi-sensorielle qui m'intéressait.

«Au printemps 1960, me tenant dans les bois à East Brunswick, New Jersey, où j'habitais à l'époque, attendant ma femme dans la maison,

debout, derrière mon break anglais Ford, le moteur tournant et le clignotant gauche en action, il me sembla qu'une composition «événement» complète pouvait être tirée de la situation. Trois mois plus tard, la première composition explicitement intitulée «événement» était finie, c'était *Motor Vehicle Sundown*.

«Les partitions d'événements arrivèrent ensuite en quantité pendant quelques années, les dernières devenant très intimes, comme des petites illuminations que je voulais communiquer à mes amis qui sauraient quoi faire avec, au contraire de *Motor Vehicle Sundown* qui a plus les qualités d'une représentation publique élaborée.»<sup>9</sup>

Le modèle de Signer n'est pas à chercher du côté de la composition musicale, de la partition; mais à l'instar de George Brecht, ses actions reposent également sur une conflagration entre la nature (par exemple les bois du New Jersey) et un élément manufacturé (par exemple une Ford, le moteur et le clignotant allumés). C'est notamment le principe de *Luftkissen* (1975), Signer cadrant un ballon en forme d'obus qui émerge du sol neigeux dans un paysage hivernal. Cette rencontre, précise George Brecht, peut être discrète (de l'ordre de l'illumination intime) ou au contraire orchestrale (de l'ordre d'une représentation publique élaborée). Ajoutons que chez Signer, le public n'apparaît qu'exceptionnellement, étant le plus souvent exclu du dispositif événementiel. *Aktion in Vira Gambarogno* (1982) constitue une telle exception: un seau tombe d'un clocher d'église; Signer l'évite en se précipitant du côté où se tient le public. Mais il faudrait plutôt parler d'*accident provoqué* dans le cas de Signer. Celui-ci est *déclenché* par un mécanisme complexe et dont les résultats demeurent pour une part imprévisibles; il se déroule dans un cadre connu, suivant des règles de conduite établies et des réactions prévisibles. La structure de l'événement présente un certain nombre d'affinités avec les actions de Signer, telles que la conjonction entre hasard et calcul, nature et culture, monde ordinaire et artefact manufacturé, immanence de l'événement et manifestation publique. L'actualisation de ces actions en vue d'un film renforce encore leur caractère construit et calculé,

la caméra découpant un cadre qui contraint à une rigueur et à une précision redoublées [avec pour corrélat une réduction de l'espace et une compression du temps].

Le second interprétant que nous convoquons ici s'inscrit dans le domaine de la rationalité et de l'observation scientifique; mais il acquiert, par un effet de décontextualisation, une aura de poéticité qui a pu être assimilée à l'expression de l'essence même du cinéma. Le cinéma scientifique, qu'il s'agisse de documentaires de «vulgarisation scientifique» ou de «films de recherche», a été intégré à des séances d'avant-garde dès la fin des années 1920. Germaine Dulac, dans sa tentative d'établissement d'un «cinéma intégral», qu'elle définit comme une pure articulation de mouvements et de rythmes visuels, peut ainsi convoquer les films scientifiques au même titre que le cinéma d'avant-garde [comprenant implicitement ses propres expérimentations formelles et psychologiques]. Elle souligne l'«émotion purement visuelle» attachée aux films de recherche:

«Qu'un muscle joue sur un visage, qu'une main se pose sur une autre main, qu'une plante grandisse attirée par le soleil, que des cristaux se superposent, qu'une cellule animale évolue, nous trouvons à la base de ces manifestations mécaniques du mouvement, une impulsion sensible et suggestive, la puissance de la vie, que le rythme exprime et communique. [...]

«Des végétaux, des minéraux à la ligne, aux volumes, aux formes moins précises, au cinéma intégral, le pas est vite franchi, puisque seul le mouvement et ses rythmes sont créateurs de sentiments et de sensations. [...]

«Le mouvement n'est pas seulement le déplacement, mais, aussi et surtout, l'évolution, la transformation.»<sup>10</sup>

Le déplacement esthétique opéré par Germaine Dulac repose avant tout sur le regard porté sur des films dont la fonction première est de capter et restituer un phénomène ou de faire apparaître par divers trucages [ralenti, accéléré, microphotographie] des éléments qui ne sont pas visibles à l'œil nu: sa promotion du «cinéma intégral» s'apparente à

un appel à désautomatiser la perception, à travers une surréalité du regard. Si les films Super-8 de Signer ne participent pas directement à une telle topique, ils mettent néanmoins en jeu un processus d'observation attentive d'un phénomène qui est restitué avec objectivité, induisant un effet comparable aux films de recherche: l'action surprend le spectateur, étonne par sa soudaineté, le film acquérant par là même une dimension plastique. L'opposition entre la «transformation» et le «mouvement» réduit au simple «déplacement» rend bien compte de l'ancrage du processus événementiel dans une durée à travers laquelle opèrent des altérations profondes de structure; mais à la différence du cinéma scientifique, les films Super-8 de Signer ne recourent pas aux trucages, la caméra maintenant le plus souvent une position d'observateur neutre.

Malgré ces distinctions, il est tentant de jouer le modèle des films scientifiques contre celui des «performances d'atelier» qui pourrait également être mobilisé<sup>11</sup>: la plupart du temps, l'environnement naturel se substitue à l'atelier; en outre, la performance se réduit à un processus d'expérimentation qui n'implique pas toujours le corps de l'artiste. Il est donc possible d'envisager les films Super-8 de Signer comme des «films de recherche» ou de «vulgarisation scientifique» qui sont détournés de leur visée scientifique. C'était en un sens déjà le cas des films scientifiques de Jean Painlevé, qui s'était impliqué dans une branche déviante du surréalisme, animée par Ivan Goll et se plaçant sous l'autorité de Guillaume Apollinaire<sup>12</sup>. Le numéro unique de la revue *Surréalisme*, paru en octobre 1924, s'ouvre sur un manifeste rédigé par Ivan Goll qui oppose la «réalité» et la «nature» au «mécanisme psychique basé sur le rêve et le jeu désintéressé de la pensée»:

«La réalité est la base de tout grand art. Sans elle pas de vie, pas de substance. La réalité, c'est le sol sous nos pieds et le ciel sur notre tête. «Tout ce que l'artiste crée a son point de départ dans la nature.»<sup>13</sup> Cet ancrage dans le réel explique l'investissement du film comme un outil «surréaliste» privilégié:

«Le film transcrit des événements qui se passent matériellement dans la réalité et les élève à un état plus direct, plus intense, plus absolu: surréaliste. [...]»

«Le cinéaste ne crée qu'en coordonnant: il n'est qu'un intermédiaire entre la nature et l'appareil. Tout le reste [scénario, décors, acteurs] ne compte pas. Le film est l'art le plus réaliste qui soit, l'art pur. [...]»

«L'objectif n'enregistre que les choses réelles. Le cinéaste, l'artiste, transpose ces éléments naturels par le seul moyen de l'appareil: selon qu'il le règle, il obtiendra des effets optiques, par l'intermédiaire desquels uniquement il peut agir sur les spectateurs. Le ralenti, l'accélééré, le flou: voici des méthodes de travail à joindre à ses outils.»<sup>14</sup>

Ce *credo* (sur)réaliste pourrait être appliqué aux films Super-8 de Signer: l'opérateur de prise de vues n'est qu'un intermédiaire entre la nature et l'appareil, ou plutôt entre l'action qui se déroule dans la nature et la caméra. L'opérateur est donc secondarisé: ce qui importe, c'est la mise en place et le déroulement d'une action ou d'un *event* qui est documenté par la caméra. Mais jusqu'à un certain point seulement: la relation entre l'appareil et l'action se renverse parfois, en ce sens que le caractère attractionnel de la scène peut reposer sur l'alternance entre l'objectivité et la subjectivité du point de vue de la caméra, plutôt que sur la spectacularité de l'événement lui-même. C'est le cas de *Schlitten* (1980), sur un mode ludique: dans le premier plan, la caméra cadre une pente où une luge dévale; dans le second, la caméra est sur la luge qui est propulsée à grande vitesse. Le même processus est mis en jeu dans *Versinken* (1982), sur un mode mécanique: les premiers plans montrent un seau qui s'enfonce dans l'eau; les plans suivants restituent ce que cadre la caméra arrimée dans le seau, qui s'enfonce dans la rivière.

Dans le numéro unique de la revue *Surréalisme*, Painlevé publie un court texte intitulé «Drame néo-zoologique»<sup>15</sup> qui détourne le vocabulaire scientifique. Comme le précise Roxane Hamery, la démarche de Painlevé relève de «la conception gollienne du surréalisme selon laquelle la matière brute, vivante, offre le premier support aux images poétiques, aux détournements subversifs et aux associations incon-



grues», à travers «un travail de montage [...] où les mots entrent en collision les uns avec les autres de façon inédite»<sup>16</sup>. Évoluant librement entre le surréalisme, la recherche scientifique et le cinéma de vulgarisation scientifique, Painlevé réalise en 1928 une série de courts-métrages sur les animaux sous-marins, qui sont présentés dans les salles spécialisées et les ciné-clubs parisiens<sup>17</sup>. Ces films de vulgarisation scientifique sur la faune sous-marine, diffusés avec un long-métrage ou un programme composite, sont ainsi décontextualisés et perçus à travers un prisme esthétique. Comme Roxane Hamery le souligne avec pertinence, le film scientifique est alors considéré comme un moyen d'expression poétique privilégié: «Le cinéma opère un retour à l'objet, une redécouverte totale du monde [...]. Les bandes scientifiques de Comandant et d'autres savants par l'image, les documentaires animaliers de l'UFA, suscitent une réflexion autour de la représentation ambiguë du réel qui est largement reprise dans les revues liées aux avant-gardes artistiques. Ces films sont considérés comme des œuvres de sensations pures. Sans histoire, sans psychologie, et grâce à des moyens techniques extrêmement perfectionnés, ils permettent d'étendre et de renouveler la capacité du réel à étonner.»<sup>18</sup> Cette logique de la «sensation pure» s'apparente aux films dadaïstes et à leur logique de l'attraction, qui présente de nombreuses affinités avec les bandes comiques des années 1910. Aussi n'est-il pas étonnant que *Hyas et sténorinques* de Painlevé soit projeté aux côtés de *La terre* de Dovjenko, *L'étoile de mer* de Man Ray, *Le ballet mécanique* de Fernand Léger, *À propos de Nice* de Jean Vigo, *Images d'Ostende* de Henri Storck et *Hallelujah* de King Vidor, à l'occasion du deuxième Congrès du Cinéma Indépendant qui se tient en 1930 à Bruxelles<sup>19</sup>. Un film de vulgarisation scientifique produit des effets formels remarquables, qui sont par ailleurs recherchés par Painlevé. Signer renoue en un sens avec cet élémentarisme et cette énergie burlesque, redirigée sur des objets plutôt que sur des organismes vivants. La comparaison (ou la structure de l'analogie) a certes ses limites, mais les films Super-8 de Signer peuvent être envisagés comme des

films de recherche ou de vulgarisation scientifique qui relèvent plus de l'expérience «pataphysique» que de l'expérimentation scientifique. Les démonstrations de Signer sont opérantes; et elles sont de fait attestées par le film. Mais elles reposent sur une logique qui partage plus d'affinités avec le cinéma burlesque que la recherche fondamentale. Une pièce comme *Sand Installation* (1981) repose bien sur une expérimentation en laboratoire, le sable s'accumulant jusqu'à former un cône; mais le produit est *esthétique* plutôt qu'axiomatique. Les actions sont d'ailleurs toujours uniques et ponctuelles: à la différence de *Der Lauf der Dinge* (1987) de Peter Fischli et David Weiss, il n'y a pas d'enchaînement des actions, de mise en chaîne des accidents à travers un flux continu d'explosions, de chutes, de combustions et de déplacements. L'expérience est isolée, comme en laboratoire; mais elle ne se répète pas, à la différence de la méthode d'investigation scientifique qui procède par comparaison et établissement de statistiques.

## Variation II

Dans la plupart des films de Roman Signer, un agent, en milieu naturel ou en atelier, déclenche un processus qui agit sur un objet naturel ou manufacturé, soit qu'il le modifie, soit qu'il le détruit. Sable ou eau, tabourets, seaux et ballons sont soumis à diverses épreuves primaires – amassement, écoulement, chute, envollement. Cette cinétique n'est toutefois pas unidirectionnelle. Parfois, l'agent est lui-même affecté par l'action déclenchée<sup>20</sup>. Dans ce cas, l'agissant est lui-même agi. Signer, en retournant l'action de l'agent contre celui-ci, semble faire du sujet le patient de l'action, «*der Erleidende*»<sup>21</sup>. Toutefois, ce patient étant identique au déclencheur du processus, l'opposition actif/passif ne semble pas adéquatement rendre compte de la particularité des films de Signer. Plutôt que d'opposer l'actif au passif, il vaudrait mieux opposer ici l'actif au moyen. Le moyen, voix verbale propre, s'applique lorsque le locuteur souhaite indiquer que le sujet de l'action est concer-

né par le processus décrit. Initialement affaire de linguistes, la voix moyenne a montré sa pertinence dans l'élucidation philosophique de processus résistant autrement à l'analyse, comme «exister», «devenir», «interpréter», etc. Philippe Eberhard, qui résume les principaux usages de la voix moyenne dans la littérature philosophique, et qui se concentre, pour sa part, sur l'herméneutique gadamérienne, souligne la pertinence de l'analyse faite par Émile Benveniste, dans ses *Problèmes de linguistique générale*, de cette institution langagière<sup>22</sup>. Benveniste dit, opposant le moyen à l'actif: «Dans l'actif, les verbes dénotent un procès qui s'accomplit à partir du sujet et hors de lui. Dans le moyen, qui est la diathèse à définir par opposition, le verbe indique un procès dont le sujet est le siège; le sujet est intérieur au procès.»<sup>23</sup>

Il est peut-être possible de rapprocher la voix moyenne de ce que la tradition aristotélicienne appelle «action immanente». Dans l'action immanente, le résultat de l'action se confond avec celle-ci et reste dès lors dans le sujet, de sorte qu'il n'y a aucun processus externe accompagnant l'action. Tandis que «bâtit», action transitive, mène à la construction de quelque chose d'extérieur au sujet, «penser» ou «vivre», actions immanentes, ne mènent à rien d'autre qu'à «penser» ou «vivre»<sup>24</sup>. Ceci malgré le fait que «penser», étant «penser quelque chose», ait une forme transitive; tout comme certains verbes moyens demandent un objet, par exemple le latin «*fruor*», «jouir de», «avoir profit de»<sup>25</sup>. En tous les cas, en ce qui concerne le moyen, l'idée est en quelque sorte spatiale: il faut penser l'agent comme pris *dans* l'action, soumis à elle au sens où il en fait partie – le processus de l'action ne s'accomplit pas «à partir du sujet et hors de lui». Le fait que le sujet soit *dans* l'action implique qu'il «effectue en s'affectant»<sup>26</sup>. Ainsi, le sujet, certes, pâtit, mais depuis l'intérieur de l'action. Il n'est pas l'objet extérieur, mais, si l'on tient encore à utiliser le terme d'«objet», objet intérieur de l'action: «le sujet est centre en même temps qu'acteur du procès; il accomplit quelque chose qui s'accomplit en lui, naître, dormir, gésir, imaginer, croître, etc. Il est bien intérieur au procès dont il est l'agent.»<sup>27</sup>

Pour les exemples de verbes donnés par Benveniste – «naître», «dormir», «gésir», «imaginer», «croître» –, il n'y a pas d'alternative à la voix moyenne: il est impossible qu'un agent effectue l'une de ces actions sans être *dans* l'action elle-même et affecté par celle-ci. Les verbes décrivant les actions effectuées par Signer sont tout autres: «brûler quelque chose», «enfoncer quelque chose», «couler quelque chose» renvoient à des processus qui sont effectués sans que l'agent lui-même ne soit mis en jeu. Toutefois, lorsque Signer se positionne au cœur de l'action, les verbes passent tous en quelque sorte au moyen: «brûler quelque chose» fusionne avec «brûler», «enfoncer quelque chose» fusionne avec «s'enfoncer», «couler quelque chose» fusionne avec «couler». L'analyse linguistique de la voix moyenne est contrainte par l'histoire des langues et leur constitution empirique, ce qui implique, pour le linguiste, l'adaptation de sa théorie aux faits; l'analyse philosophique de la voix moyenne peut se permettre d'identifier des processus «moyens» là où les verbes s'utilisent, du point de vue linguistique, selon d'autres voix. Benveniste affirme: «Il peut nous paraître surprenant par exemple que <être> appartienne aux *activa tantum*, au même titre que <manger>. Mais c'est là un fait et il faut y conformer notre interprétation: <être> est en indo-européen, comme <aller> ou <couler>, un procès où la participation du sujet n'est pas requise.»<sup>28</sup>

Plus surprenant encore: parmi les exemples d'«*activa tantum*» (ou de verbes seulement actifs), on trouve «vivre»<sup>29</sup>. Or, vivre n'est rien d'autre que moyen: le sujet est inclus en son être dans le processus dont il est l'agent. Il en va de même pour exister: le sujet *existant* est bel et bien au cœur de l'action qu'il effectue<sup>30</sup>. «Vivre» et «exister» peuvent bien ne pas être linguistiquement moyens; ils le sont philosophiquement. Lorsque Signer chute d'une caisse à l'autre dans *Vier Kisten* (1985), ou lorsque ses lunettes sont emportées dans *Brille mit Rakete* (1982), les actions déclenchées sont à l'actif et les processus subis au passif. Mais si l'on referme le dispositif sur lui-même, il y a alors fusion entre l'actif et le passif: quand Signer se trouve dans le champ et soumis à l'action, ce qu'il a initié comme mouvement le happe au sein

du processus en jeu. Certes, il ne suffit pas que quelqu'un se brûle la main en dirigeant sur elle une flamme pour qu'il y ait un processus au moyen. Mais c'est précisément autre chose qui se passe. La différence entre la situation de celui qui dirige l'action sur lui-même et celle de Signer tient au contexte de l'action: il y a, dans l'un des cas, production artistique. La présence de Signer sur la scène artistique au moment où s'effectue l'action évoque ce que Stefan Kristensen, à la suite de Maurice Merleau-Ponty, appelle «esthétique performative» et qu'il combine à l'idée d'un «devenir-sujet»: le primat de la «production artistique» sur celle de l'«œuvre», et le sujet se transformant du fait de cette production<sup>31</sup>. Ainsi, s'il y a, chez Signer, voix moyenne, c'est au sens où ce qu'il s'impose l'emporte dans une transformation de soi propre à toute activité artistique mettant le sujet en jeu – l'action immanente d'un devenir-soi. Or, ce qui est frappant, chez Signer, c'est la simplicité de ce devenir-sujet. Loin de l'*action painting* de Jackson Pollock ou du devenir-coyote de Joseph Beuys, dans lesquels le sujet se déprend de soi par un franchissement de limites, Signer ne s'engage que dans des processus primaires: brûler, s'enfoncer, couler, tomber, perdre ses lunettes. À la primitivité des processus cinétiques fait d'ailleurs écho la mobilisation d'artefacts élémentaires, comme s'il s'agissait d'invoquer la quotidienneté la plus triviale. Toutefois, cette trivialité, que Signer recherche le plus souvent, n'est en rien un défaut; elle révèle au contraire toute la force de son projet, puisqu'elle implique une sécularisation de l'expérience esthétique et sa réinscription dans le cours même de la vie. La production artistique devient le lieu de l'épreuve de soi sous sa forme première, c'est-à-dire de l'épreuve de soi dans le monde naturel et manufacturé. En faisant de l'agent le terme d'actions simples effectuées par le biais d'objets simples, Signer reconduit le sujet à son degré zéro, à l'expérience de l'événement mondain dans sa simplicité même – à l'événement mondain brut, ou plutôt à l'épreuve brute de l'événement mondain, toujours différent. Le faire de l'artiste et le devenir-sujet qu'il implique s'énoncent dès lors à l'aide du plus élémentaire des verbes moyens, à savoir «exister». Ou «l'immanence: une vie...».

## Variation III

Le support du film, qu'il s'agisse du Super-8 ou par la suite de la vidéo<sup>32</sup>, revêt une importance particulière dans la pratique artistique de Roman Signer: la caméra n'apparaît pas tant comme un outil de documentation que comme un agent à part entière dans le déroulement de l'action. L'événement, mis en scène pour la caméra et destiné à la captation, est surdéterminé par l'intrusion de cet appareillage technique et de ses contraintes. Mais surtout, la relation de vis-à-vis entre l'événement et la caméra conditionne la dynamique de l'œuvre: un circuit hautement chargé d'énergie relie l'attente de l'événement, sa soudaine irruption ou son apparition retardée, et la capacité de fixation de la caméra, suivant la limite temporelle d'une cassette Super-8 de trois minutes (la vidéo impliquant une autre temporalité et une autre relation à l'action et à l'accident). La logique des films de Signer est de l'ordre de l'*attraction*<sup>33</sup>, impliquant une économie de la dépense: la tension accumulée se libère lorsque le point de rupture est consommé, que celui-ci soit franchi abruptement, ou au contraire progressivement. En un sens, Signer met en scène des machines célibataires, dont l'existence est tout entière orientée par une décharge d'énergie, par un court-circuit, qui repose sur une longue préparation mais qui se signale par son caractère d'exception.

Ce qui nous paraît remarquable dans ce dispositif d'expérimentation, c'est la relation qui s'instaure entre l'action et ses répercussions d'une part, et l'appareil filmique lui-même d'autre part. Le plan-séquence constitue l'unité de mesure et la matrice des films de Signer: l'événement est capté à travers ce laps continu de temps, impliquant un point de vue fixe et déterminé qui peut néanmoins être subdivisé en différents plans; ce bloc d'espace-temps est parfois dédoublé à travers un renversement du point de vue qui se focalise sur les conséquences de l'action, suivant un cadrage diamétralement opposé (conformément à la dynamique interactive de la plongée et de la contreplongée).

Signer tourne parfois lui-même les plans; mais rapidement, il fait appel à différents opérateurs. Dans le premier cas, la caméra est le plus souvent immobile, et les plans sont longuement tenus (les contraintes techniques sont évidentes); parfois, la caméra peut être articulée à un mobile, induisant un effet de plan subjectif (l'expression est impropre, car le point de vue est celui d'un véhicule et non d'une personne). Lorsque Signer collabore avec des opérateurs, les modalités de filmage peuvent être différentes; les cadrages sont certes surdéterminés et réglés par rapport à l'événement à restituer, mais la caméra acquiert une relative autonomie vis-à-vis de l'événement. Peter Liechti, avec une dextérité certaine, privilégie ainsi les plans en mouvement, exemplairement dans *Kiste* (1976): il articule d'abord deux brefs plans qui montrent Signer allumant une mèche, puis cadre en un plan d'ensemble la boîte qui va exploser, avant de prendre la mesure de l'étendue de l'explosion en alternant différents travellings dans le champ où les débris de la boîte sont signalés par des fanions (un plan très bref suivi d'un plan-séquence). Dans tous les cas, la tension entre le plan et le photogramme surdétermine la structure des actions filmiques de Signer: la divergence entre l'instantanéité du photogramme et la durée continue du plan redouble la dualité entre l'irruption de l'événement et l'environnement dans lequel il intervient.

S'il est légitime de convoquer dans ce contexte les réflexions de Bergson sur la durée et la continuité du mouvement, comme le fait Paul Good en opposant un «temps événementiel» à la mesure quantifiable du temps<sup>34</sup>, nous pourrions tout aussi bien nous référer à «l'intuition de l'instant» théorisée par Bachelard, et qui a pu servir de modèle pour décrire la discontinuité des photogrammes, avant même la constitution d'une illusion de mouvement<sup>35</sup>. Autrement dit, le surgissement de l'événement s'apparente à l'instantanéité du photogramme: il n'y a d'autre trace physique de l'action que son inscription photochimique sur la pellicule, en un instant de temps (en l'occurrence, une brève série de photogrammes). L'attente de l'action – ou le suspense, si l'on se réfère aux conventions du récit filmique – se résout à travers ce

processus d'atomisation du mouvement et de précipitation du temps. L'instant de l'événement est figé, immobilisé: il s'imprime sur le photogramme, cette trace ou cette inscription pouvant être réactivée à travers la projection ou laissée en suspens, à l'état de latence. Cette dimension mécanique et discontinue de l'appareil de prise de vues est exacerbée dans les films de Signer, qui peuvent à l'occasion mettre à nu leur propre dispositif technique, comme dans *Filmrolle* (1985): une bobine de pellicule se dévide dans l'eau, scellant ainsi la circularité et le caractère autotélique de l'œuvre, en suivant la mesure du plan séquence (car rien d'autre ne se passe dans ce film que le défilement de la pellicule). Par ailleurs, cette tension entre l'image fixe et l'image animée explique l'aisance avec laquelle Signer circule à travers différents supports: il a librement recours à la photographie, au film et à la vidéo; les films et les vidéos eux-mêmes peuvent donner lieu à des livres de photographie, la reproduction ou la fixation de l'image sur la page privilégiant l'instant prégnant de l'accident<sup>36</sup>. S'il est possible d'apparenter l'événement à une forme de performance, et ses retombées matérielles à une sculpture temporelle, sa fixation sur la pellicule – que l'image soit fixe ou en mouvement – constitue une trace ou une impression d'une expérience indicible et non réitérable, qui résiste aux processus de l'anticipation et de la remémoration.

Cette articulation entre le flux du temps et l'instant de l'événement qui trouble l'écoulement ininterrompu de la durée détermine la structure narrative des films Super-8 de Signer: un accident, qui constitue le climat du film, déchire la trame temporelle continue de l'expectation, en modifiant le cadre de l'expérimentation – sur un mode tantôt tragique, comme dans *Vier Kisten* (1985) – la croix est pulvérisée par l'explosion –, tantôt burlesque, comme dans *Brille mit Rakete* (1982) – les lunettes du *performer* s'envolent. Ce suspense narratif ou, si l'on préfère, cette stase qui diffère le surgissement attractionnel ou l'acte pyrotechnique distingue la démarche de Signer des films réalisés dans le contexte du (post)minimalisme (que P. Adams Sitney désignait à travers la catégorie de «cinéma structurel»<sup>37</sup>, valorisant un geste



de réduction du film à ses éléments constitutifs]. Les films Super-8 de Signer se situent à l'opposé de la mobilisation d'un procédé technique systématiquement éprouvé ou d'un geste inlassablement réitéré. D'une part, ce n'est pas le processus technique ou optique qui importe, comme dans certains films de Michael Snow (pour citer un exemple paradigmatique<sup>38</sup>): la caméra est un simple instrument de mesure, ce n'est pas elle qui prend l'initiative de l'action. D'autre part, ce sont les traces de l'action et sa dimension attractionnelle que vise Signer, et non le dispositif mis en jeu en tant que tel: à la différence de *Hand Catching Lead* (1968) de Richard Serra, qui repose sur l'itération d'un geste de préhension face à la chute de morceaux de plomb, c'est l'impact d'une action qui aiguise l'intérêt de Signer. Ainsi, *Brücke* (1983) constitue une démonstration qui oscille entre l'exercice amusant de chimie et la logique mécanique du cinéma burlesque: la tension entre l'immobilité et l'action est portée par un temps d'attente, où l'on voit un mécanisme de détonation, puis une voiture qui traverse un pont; l'action est ensuite renversée, le passage de la voiture ne provoquant pas une explosion, mais l'extinction de la flamme d'une bougie (cette inversion de la logique de cause à effet est soulignée, les plans sur la voiture et la bougie étant répétés). L'ironie – ou l'effet burlesque, que Signer ne vise aucunement – repose sur l'articulation de processus physiques élémentaires. L'élémentarisme constitue sans doute le socle à partir duquel travaille Signer – qu'il s'agisse d'objets et d'adjuvants, d'actions et de réactions, d'agents et de patients.

#### Variation IV

Comment doit-on interpréter le rôle que joue Roman Signer dans ses films?: joue-t-il l'homme soumis aux forces de la nature?, l'individu moderne aux prises avec la technique?, le comique? En vérité, aucune de ces questions n'est apte à saisir le sens de la démarche de Signer. Le rôle que Signer joue n'est précisément en rien un «rôle»<sup>39</sup>, car ce qui

se produit lorsqu'il apparaît dans ses films est à prendre à la lettre. En d'autres termes, toute action qu'il effectue ou toute passion qu'il subit n'est rien de plus, précisément, que l'action ou la passion montrée. Il s'agit ainsi de mettre en suspens notre inclination herméneutique à considérer ce qui se passe à l'écran comme signe ou symbole d'autre chose; cette tendance à prendre ce qui est montré pour un représentant, c'est-à-dire pour une entité de moindre valeur qui ne servirait qu'à évoquer plus important qu'elle-même, nous fait rater ce que Signer dit. L'apparition de Signer à l'écran fait droit à la simplicité et à la littéralité de l'événement d'action ou de passion dont il est le sujet: marcher avec des bottes propulsant des fusées, s'enfoncer dans la neige, tomber du haut de quatre caisses empilées qui explosent l'une après l'autre, faire du kayak dans la neige, lancer un sapin depuis un pont, etc. Roman Signer prend, à sa manière, position sur la distinction deleuzo-guattarienne entre inconscient-théâtre et inconscient-usine, ainsi que sur la critique qu'elle implique de la démarche psychanalytique<sup>40</sup>. Là où la psychanalyse considère que toute réception d'un événement par un sujet entraîne chez celui-ci un renvoi inconscient à quelque chose d'autre et de plus important, Deleuze et Guattari s'attachent à comprendre cette réception sur la base de la dimension qualitative intrinsèque de l'événement. Pour la psychanalyse, telle du moins que Deleuze et Guattari la présentent, il n'y a aucune place laissée à l'épreuve de la singularité de l'événement: tout ce qui se passe n'est là, du point de vue de celui qui le vit, que pour renvoyer à une scène primitive, qui, elle, ne peut, en droit, jamais être rejouée. Cette scène primitive, c'est Œdipe, et son rapport à papa-maman. En d'autres termes, la psychanalyse considère que le sujet voit toujours inconsciemment autre chose que ce qui se passe devant lui. Or, rétorquent Deleuze et Guattari, l'événement a ses propres raisons d'être ou son propre sens, liés à l'arrière-plan général dans lequel il est inscrit, à son «agencement»; il a, surtout, sa propre teneur qualitative, qui peut-être éprouvée comme telle. Ce que Deleuze et Guattari disent du petit Hans explicite clairement cette opposition<sup>41</sup>. Pourquoi interpréter l'événement que vit le petit Hans symbolique-

ment ? Pourquoi inscrire à même l'expérience de cet événement tout à fait singulier un renvoi à une scène primitive ? Le traumatisme du petit Hans est lié à l'événement même qu'il a sous les yeux. Ce à quoi l'enfant assiste est éminemment impressionnant. Tandis que « tout ce qui importe à Freud, c'est que le cheval soit le père », ce sur quoi il faudrait se concentrer, c'est l'agencement dans lequel le petit Hans s'inscrit : « immeuble - rue - entrepôt voisin - cheval d'omnibus - un cheval tombe - un cheval est fouetté ! »<sup>42</sup>. Le point d'exclamation sert précisément à révéler la teneur qualitative propre de l'événement : [événement x] !. La singularité de ce qui se passe, Deleuze et Guattari, empruntant le concept à la tradition scotiste, la nomment « heccéité », construit sur le déictique latin *haec*, auquel s'ajoute le suffixe d'abstraction *-itas*, donnant « *haecitas* » : la « ceci-ité »<sup>43</sup>. C'est ceci et rien d'autre, car rien d'autre n'est ceci. Deleuze et Guattari, en combattant le penchant psychanalytique à comprendre l'expérience en des termes autres que ceux requis par l'événement et sa teneur qualitative propre, nous apprennent à voir les choses pour elles-mêmes et à en faire l'épreuve pour elles-mêmes. Il ne s'agit pas, par cette comparaison avec Deleuze et Guattari, d'attribuer au travail de Signer une dimension théorique ; il ne la réclame d'ailleurs pas. L'idée, au contraire, est de rendre attentif au fait que les films de Signer font droit, de façon exemplaire, à l'*objet* de la philosophie deleuzo-guattarienne : l'heccéité de l'événement. Ainsi, chacun des films Super-8 de Signer aménage un espace événementiel. Le minimalisme formel de la démarche est intégralement au service d'un tel espace. Plans-séquences uniques et plans fixes permettent le déploiement de la cinétique propre à chaque événement, ce que des mouvements de caméra ou un montage dramatique viendraient concurrencer. L'agir et le pâtir de l'artiste doivent être compris à partir de cette concentration sur la singularité du processus. C'est l'heccéité même de l'événement que Signer agit ou pâtit. D'où la perplexité lors du premier visionnage : « mais que fait-il ? ». À quoi il s'agit, le plus simplement du monde, de répondre : « ce qui s'y passe ». Signer l'exprime lui-même clairement lorsqu'il « interprète » ses films,

comme il le fait par exemple pour *Schirm* (1989) : « J'ai placé sur le sol un parapluie de telle sorte qu'il y tenait à moitié ouvert. C'était l'un de ces vieux parapluies, pas un automatique qui s'ouvre sur pression d'un bouton. J'ai posé trois boîtes sous le parapluie, dans lesquelles se trouvaient de l'eau ainsi que de très petites charges explosives. Les charges explosives laissèrent l'eau se propulser dans le parapluie. Il fut catapulté dans les airs et resta fixé par la pointe dans le plafond de la chambre, fait de plâtre. »<sup>44</sup>

La focalisation sur l'événement est si forte chez Signer qu'elle est parfois menée jusqu'à l'effacement du sujet lui-même. Certes, souvent, la présence d'un déclencheur ou d'une installation évoque encore l'intervention d'un sujet comme condition de possibilité de l'événement, même dans les films les plus épurés comme *Schwarzes Tuch* (1982). D'autre fois par contre, le sujet disparaît intégralement. C'est le cas dans *Windsack* (1980), où un sac bleu traverse un champ enneigé sous l'effet du vent. Ici, les chaînes causales entre objet et milieu naturel sont seules en jeu. Or, de même que la présence de Signer à l'écran ne doit pas être comprise symboliquement, de même la « nature-agente », lorsqu'elle est ainsi autonomisée, ne « représente » rien : elle n'est ni allégorie de forces obscures, ni source de vie, ni etc. Elle n'est là que pour faire droit à l'événement. Le titre de l'entretien qui accompagne ce volume l'exprime sans ambiguïté : « la nature comme atelier ». Ainsi, comme le soutient Signer lui-même dans l'entretien précité, sa démarche n'a rien à faire avec le *Land art*, puisque ce qu'il vise à effectuer, en investissant le milieu naturel, n'est pas une œuvre : il ne prétend à aucune monumentalité, mais cherche, dans la nature, des modalités cinétiques qu'il ne trouve pas dans son atelier ; comme le mouvement d'un ballon pris dans les eaux d'une rivière, dans *Blauer Ballon* (1980). Signer fait ainsi droit aux processus dans toute leur diversité – jusqu'à y impliquer le spectateur lui-même. Lorsque, dans *Versinken* (1982), la caméra, en vue subjective, coule, le spectateur est intégré au processus cinétique, de sorte à éprouver l'événement de l'intérieur, l'immersion pour elle-même. Dans *Eimer mit Kamera* (1988), un seau, posé à l'en-

vers, et une caméra, sur lequel elle est fixée, sont d'abord filmés en un bref plan rapproché, puis en un plan éloigné plus long, durant lequel le seau fume et à la fin duquel la charge qu'il contient explose, de sorte à propulser seau et caméra en l'air, filmés un instant encore après qu'ils soient retombés; subitement, le montage donne à voir le point de vue de la caméra fixée au seau, en vue subjective, filmant, durant une fraction de seconde, Signer debout à côté du trépied tenant la première caméra, puis, comme dans *Versinken*, restituant l'événement de propulsion depuis l'intérieur: on comprend là, en voyant rapidement défiler à l'écran ce que l'on devine être ciel, branches d'arbres et herbe – avant que la caméra, continuant à filmer, ne retombe sur le sol – que le second plan est pris depuis la caméra sur le seau. Sont réunies ici, en 43 secondes, les deux modalités principales des films de Signer: montrer l'événement comme tel, faire l'épreuve de l'événement comme tel.

<sup>1</sup> Nous y reviendrons.

<sup>2</sup> Paul Good, *Zeit Skulptur. Roman Signers Werk philosophisch betrachtet/Time Sculpture. Roman Signers Work in Philosophical Perspective*, Verlag der Buchhandlung/Walter König, Zurich/Cologne, 2002.

<sup>3</sup> Sur la dimension cinématographique des chronophotographies de Eadweard Muybridge et d'Etienne-Jules Marey, voir notamment François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (éds), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux origines de la culture visuelle moderne/Stop Motion, Fragmentation of Time. Exploring the Roots of the Modern Visual Culture*, Payot, Lausanne, 2002.

<sup>4</sup> Cf. notamment l'entretien «La nature comme atelier», dans ce volume.

<sup>5</sup> La notion d'*event* est étroitement associée à la première exposition personnelle de George Brecht qui a lieu à la Reuben Gallery en 1959 et qui est significativement intitulée «Towards Events. An Arrangement».

<sup>6</sup> George Brecht cite le principe d'indétermination de Werner Heisenberg dans la partie de son essai intitulée «Historical Concurrences: Statistics, Science and Philosophy» [*Chance-Imagery*, Great Bear Pamphlets/Something Else Press, New York, 1966, p. 8 [première publication: *Collage* 3-4 (1964)].

- <sup>7</sup> George Brecht, *L'imagerie du hasard*, Les presses du réel, Dijon, 2002, p. 94-95 [*Chance-Imagery*, op. cit., p. 7]. Brecht renvoie à la *Ronde de nuit* de Rembrandt et au *Quatuor à cordes n° 14 en ut dièse mineur* de Beethoven.
- <sup>8</sup> Nous pensons aux notes et scénarios que Yoko Ono a recueillis dans *Grapefruit: A Book of Instructions & Drawings* (Simon & Schuster, New York/Londres, 1970 [1964]), et plus largement aux différents *events* d'artistes liés à Fluxus (voir Ken Friedman (éd.), *The Fluxus Performance Workbook*, El Djarida, Trondheim, 1990). Mais à la différence des artistes Fluxus, Roman Signer place au centre de son travail des processus d'expérimentation qui engagent l'expérience physique du *performer* et du spectateur, et non l'énoncé de concepts, de propositions logiques ou de jeux de langage.
- <sup>9</sup> George Brecht, «The Origins of Events, August 1970», traduit dans Nicolas Feuillie (éd.), *Fluxus dixit. Une anthologie*, vol. 1, Les presses du réel, Dijon, 2002, p. 47-48.
- <sup>10</sup> Germaine Dulac, «Du sentiment à la ligne», *Schémas 1*, 1927, repris dans Germaine Dulac, *Écrits sur le cinéma [1919-1937]*, Éditions Paris Expérimental, Paris, 1994, p. 89. Précisons que Germaine Dulac a déjà réalisé plusieurs films d'avant-garde à composante psychologique (principalement *La fête espagnole* en 1920, et *La souriante Madame Beudet* en 1923), et qu'elle s'apprête à tourner des arabesques visuelles (*Thèmes et variation*, 1928; *Disque 957*, 1928; *Étude cinégraphique sur une arabesque*, 1929) tout en s'essayant au cinéma scientifique [*La germination d'un haricot*, 1928].
- <sup>11</sup> Depuis les années 1970, les artistes contemporains multiplient les performances en atelier et destinées à la captation et à la diffusion vidéo: c'est le cas notamment de Marina Abramovic, Vito Acconci ou encore Bruce Nauman (sur les «performances d'atelier», voir notamment Michael Rush, *Les nouveaux médias dans l'art*, Thames & Hudson, Londres/Paris, 2000, p. 46-53 [*New Media in Late 20th-Century Art*, Thames & Hudson, Londres, 1999]).
- <sup>12</sup> Guillaume Apollinaire, décédé en 1918, propose le néologisme «surréaliste» avec sa pièce *Les mamelles de Tirésias* [1917], sous-titrée «Drame surréaliste en deux actes et un prologue».
- <sup>13</sup> [Ivan Goll], «Manifeste du surréalisme», *Surréalisme 1*, 1924, rééd. Jean-Michel Place, Paris, 2004, p. 8-9.
- <sup>14</sup> [Ivan Goll], «Exemple de surréalisme: le cinéma», *Surréalisme*, op. cit., p. 10.
- <sup>15</sup> Jean Painlevé, «Exemple de surréalisme: le cinéma», *Surréalisme*, op. cit., p. 19.
- <sup>16</sup> Roxane Hamery, *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie*, Presses universitaires de Rennes, Paris, 2008, p. 32.
- <sup>17</sup> *La pieuvre* est diffusé de 1928 à 1929 au Studio Diamant, à Parisiana et à Cambronne en 1930; *Le bernard-l'ermite* est montré au Studio Diamant en 1929, à Parisiana et à Cambronne en 1930; *La daphnie* est projeté au Studio Diamant en 1929 et en 1930, et au Studio des Ursulines et à Montcalm en 1930; *Les oursins* est présenté

au Studio des Ursulines en 1929 et à Parisiana en 1930; *Hyas et sténorinques* est diffusé au Studio Diamant en 1929, au Studio des Ursulines, à Parisiana et à Montcalm en 1930; *Crabes et crevettes* est projeté à l'Œil de Paris en 1930. Voir Roxane Hamery, *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie*, *op. cit.*, p. 66-67.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 70. Rappelons que *La terre* (1930) est un film soviétique apprécié pour son lyrisme, *L'étoile de mer* (1928) un «ciné-poème» réalisé à partir d'un texte de Robert Desnos, *Le ballet mécanique* (1924) une chorégraphie d'objets en mouvement et de fragments anatomiques, *À propos de Nice* (1930) une symphonie urbaine satirique, *Images d'Ostende* (1929) un montage impressionniste d'images balnéaires, et *Hallelujah* (1929) un film hollywoodien centré sur la communauté afro-américaine.

<sup>20</sup> Le terme «action», tel qu'utilisé ici, renvoie à la catégorie ontologique de l'agir, et non à l'histoire de l'art (*action painting*, *action-art*, actionnisme viennois, etc.). Sur le sens que Roman Signer donne au terme «action» et sur son refus de l'utiliser comme qualification de ses travaux, qu'il préfère appeler «événements», cf. l'entretien «La nature comme atelier», dans ce volume. Nous n'opposons pas action et événement.

<sup>21</sup> Cf. l'entretien «La nature comme atelier», dans ce volume.

<sup>22</sup> Philippe Eberhard, *The Middle Voice in Gadamer's Hermeneutics. A Basic Interpretation with Some Theological Implications*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2004, p. 7-30 et Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* I, Gallimard, Paris, 1966, p. 168-175.

<sup>23</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* I, *op. cit.*, p. 172.

<sup>24</sup> Aristote, *Métaphysique*,  $\Theta$ , 6, 1048b18-36 et  $\Theta$ , 8, 1050a23-1050b2 (Aristote, *Metaphysics*, éd. W. D. Ross, Oxford University Press, Oxford 1924; Aristote, *La Métaphysique*, trad. J. Tricot, édition dite «refondue», 2. vol., Vrin, Paris, 1964).

<sup>25</sup> Pour «*fruo*», cf. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* I, *op. cit.*, p. 172.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>30</sup> Pour une interprétation de l'existence selon la voix moyenne, cf. les nombreuses analyses de Heidegger dans Philippe Eberhard, *The Middle Voice in Gadamer's Hermeneutics*, *op. cit.* Cf. aussi, sur Heidegger et la voix moyenne, Charles E. Scott, «The Middle Voice in *Being and Time*», in John C. Sallis, Giuseppina Moneta, Jacques Taminiaux (éds), *The Collegium Phaenomenologicum. The First Ten Years*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1988, p. 159-173.

<sup>31</sup> Stefan Kristensen, «Le mouvement de la création. Merleau-Ponty et le corps de l'artiste», *Alter. Revue de phénoménologie* 16 (2008), p. 243-260, p. 244. Sur le refus, par Roman Signer, de qualifier son travail de «performance», à tout le moins lorsque ce terme est rattaché aux arts de la scène, cf. l'entretien «La nature

comme atelier», dans ce volume. Nous n'utilisons pas le terme «performance» avec un sens le rattachant auxdits arts. D'une façon générale, nous pensons que le travail de Roman Signer n'a pas de rapport avec le théâtre, pour autant qu'il faille, par «théâtre», comprendre «rôle» et «représentation».

- <sup>32</sup> En 1975, Roman Signer tourne ses premiers films en Super-8. Il est le plus souvent à la caméra; Peter Liechti est alors son principal opérateur (avec Emil Grubermann, Stefan Rohner ou encore Aleksandra Signer, parmi d'autres). À partir de 1984, Roman Signer utilise le support de la vidéo, et renonce progressivement au format Super-8. La plupart du temps, c'est Aleksandra Signer qui filme en vidéo (mais parfois aussi Tomasz Rogowiec ou encore Aufdi Aufdermauer). Voir Simon Maurer et Hubert Gassner, «Introduction», dans Aleksandra Signer, Peter Zimmermann, Simon Maurer (éds), *Roman Signer, Projections. Super-8 Films and Videos, 1975-2008*, Göttingen, Steidl, 2008, p. 470-471.
- <sup>33</sup> Dans le champ des études filmiques, l'attraction est associée au cinéma des premiers temps, en opposition à la logique de la narration (et ses mécanismes d'identification) qui caractérise le mode de représentation institutionnalisé de l'industrie du cinéma – Tom Gunning a exemplairement mis en évidence les relations du cinéma des premiers temps à l'expérience kinesthésique du choc et ses liens à l'avant-garde (Tom Gunning, «Le Cinéma d'attraction: le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde», *1895, Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma* 50 [2006], p. 55-65 [«The Cinema of Attractions: Early Cinema, its Spectator, and the The Avant-Garde», *Wide Angle*, vol. VIII [3-4] 1986, p. 63-70]).
- <sup>34</sup> Voir la sixième section de l'essai de Paul Good, intitulée «Chronos Time and Aeon Time» (*Zeit Skulptur / Time Sculpture*, *op. cit.*, p. 26-30). Paul Good cite longuement *La Pensée et le mouvant* (1907) de Henri Bergson pour circonscrire la notion de «sculpture temporelle» (*op. cit.*, p. 41-46).
- <sup>35</sup> Voir Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, Stock, Paris, 1932. Dominique Chateau (*Philosophie d'un art moderne: le cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 51-79) ou encore François Albera (*Eisenstein et le constructivisme russe*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1990, p. 257) opposent l'unicité de l'instant et la discontinuité des photogrammes à «l'image-mouvement» que Gilles Deleuze (*L'Image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983) théorise à partir de l'unité du plan et la notion bergsonienne de la durée.
- <sup>36</sup> Voir notamment *Roman Signer, Projections. Super-8 Films and Videos, 1975-2008*, *op. cit.*
- <sup>37</sup> Voir P. Adams Sitney, «Structural Film», *Film Culture* 47, 1969, p. 1-10 [*Le film structurel*, Les Cahiers de Paris Expérimental, Paris, 2006]. Il faut noter que George Maciunas, chef de file du mouvement Fluxus, s'oppose à cette catégorisation qui reproduit en fin de compte la logique de la spécificité des supports d'expression prônée par le champion du modernisme Clement Greenberg (George Maciunas,



- «Some Comments on «Structural Film» [by P. Adams Sitney]», dans P. Adams Sitney (éd.), *Film Culture Reader*, Praeger, New York, 1970, p. 349].
- <sup>38</sup> Notamment, le zoom avant (discontinu) dans *Wavelength* (1967), le travelling avant et arrière dans *Back and Forth* (1969) ou encore les panoramiques infinis de *La Région centrale* (1971). Richard Serra a bien mis en évidence l'homologie de structure entre sa propre démarche minimaliste, processuelle, et celle de Michael Snow, en intégrant dans certaines de ses expositions personnelles *Wavelength*.
- <sup>39</sup> Cf. à ce sujet les propos de Rachel Withers et de Roman Signer dans l'entretien «La nature comme atelier», dans ce volume.
- <sup>40</sup> Les critiques de Freud par Deleuze et Guattari se trouvent principalement dans Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris, 1972, Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris, 1972 et Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, Paris, 1980. Cf. en outre Félix Guattari, *Écrits pour l'Anti-Œdipe*, Léo Scheer, Paris, 2005.
- <sup>41</sup> Pour l'interprétation par Freud du cas du petit Hans, cf. Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, trad. fr. Janine Altounian, Pierre Cotet, Françoise Kahn, René Lainé, François Robert, Johanna Stute-Cadiot, Presses universitaires de France, Paris, 2010 [Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Anna Freud, Edward Bibring, Willi Hoffer, Ernst Kris E., Otto Isakower (éds), Bd. VII, *Werke aus den Jahren 1906-1909*, 7. Aufl., S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1993].
- <sup>42</sup> Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1996, p. 98.
- <sup>43</sup> Dans la tradition scotiste, l'heccécité n'est pas une propriété d'événements, mais uniquement de choses. Plus précisément, l'heccécité est le «principe d'individuation», ce par quoi une substance première se distingue d'une autre substance première. La discussion de l'individuation chez Duns Scot se trouve en *Ordinatio* II, d. 3, p. 1; cf. Duns Scot, *Le principe d'individuation. De principio individuationis*, trad. fr. G. Sondag, Vrin, Paris, 2005 [Duns Scotus, *Opera Omnia*, éd. Commissio Scotistica, vol. VII, 19 vol., Typis Polyglottis Vaticanis, Civitas Vaticana, 1950-]. Pour l'usage du terme «*haecitas*» par Duns Scot, cf. *In Met.* VII, q. 13, n. 176 [Duns Scotus, *Opera Philosophica*, éd. G. J. Etzkorn, vol. 4, Franciscan Institute Publications, St. Bonaventure, New York, 1997-2006, 278.7].
- <sup>44</sup> Roman Signer, «Schirm 1989», in Peter Zimmermann (éd.), *Roman Signer Werkübersicht 1971-2002*, 3 vol., vol. 2, Unikate/Walther König/Hauser & Wirth, Zurich/Köln/London, 2004, p. 320: «Ich habe einen Regenschirm so auf dem Boden platziert, dass er halb geöffnet dastand. Es war einer dieser alten Regenschirme, nicht ein automatischer, der sich auf Knopfdruck öffnet. Unter den Schirm stellte ich drei Dosen, in denen sich Wasser sowie ganz kleine Sprengladungen befanden. Die Sprengladungen liessen das Wasser in den Schirm hineinschiessen. Er wurde in die Luft katapultiert und blieb mit der Spitze in der Zimmerdecke aus Gips stecken».