

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

D'un régime de l'image à l'autre.  
Réflexions à partir de la notion d'indécidable chez Jacques Rancière

par  
Raphaël Chavez

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de M.A.  
en études cinématographiques

Août 2006

© Raphaël Chavez



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

D'un régime de l'image à l'autre.  
Réflexions à partir de la notion d'indécidable chez Jacques Rancière

présenté par :  
Raphaël Chavez

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Silvestra Mariniello  
.....  
président-rapporteur

Serge Cardinal  
.....  
directeur de recherche

Bernard Perron  
.....  
membre du jury

## RÉSUMÉ

Ce mémoire consiste d'abord en la création de deux bandes vidéo expérimentales qui avaient pour but d'explorer les liens qui se tissent entre nos vies et celles des images. À ces deux bandes vidéo, s'ajoute une réflexion sur notre démarche qui recourt à la théorie esthétique de Jacques Rancière. Selon Rancière, le cinéma oscille constamment entre deux régimes de production d'images : le régime poétique et le régime esthétique. Le régime esthétique contredit le régime poétique notamment par l'éclatement de la hiérarchie de la correspondance des arts. L'image échappe ainsi à une définition strictement figurative et peut être tributaire de plusieurs régimes de signification à la fois. Par ailleurs, les techniques de mixage du son et de l'image culminent vers cette nouvelle mesure des rapports entre les arts, mesure qui rongerait l'art depuis des siècles, introduisant ainsi la possibilité d'un « grand mélange des matérialités ». Or, cette redéfinition des rapports entre la matière et l'esprit est indissociable d'un brouillage entre le conscient et l'inconscient, la pensée et la non-pensée, l'art et le non-art. Cette mesure sans mesure de l'art esthétique nous installe en une indécidabilité qui caractérise la fusion des deux pôles de la parole muette.

Mots clés :

Vidéo - Cinéma - Poétique - Esthétique - Image - Matérialités – Indécidabilité - Parole muette

## ABSTRACT

This thesis consist in initially of the creation of two experimental videotapes, the purpose of which was to explore the links which are woven between our lives and those of images. To these two videotapes, a reflexion about my process is added which resorts to the aesthetic theory of Jacques Rancière. According to Rancière, cinema oscillates constantly between two modes of image production : the poetic and the aesthetic. The aesthetic form contradicts the poetic form notably for the end of hierarchy in the system of arts. Thus the image escapes a strictly figurative definition and can span several modes of significance at the same time. In addition, the techniques of mixing sound and image have culminated in this new relationship between the arts, orders which corroded art for centuries, thus introducing the possibility of a “large composite of the materialities”. Therefore, this redefinition of the relationship between the material and the spirit is inseparable of an interference between the conscious and the unconscious, thought and not-thought, art and not-art. This order without order of aesthetic art installs in us an indecisiveness which characterizes the fusion of the two poles of the mute word.

Keywords :

Video - Cinema - Poetic - Aesthetic - Image - Materialities - Indecisiveness - Mute word

## TABLE DES MATIÈRES

	Page
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : UNE POÉTIQUE CONTRADICTOIRE.....</b>	<b>7</b>
Régime poétique / régime esthétique.....	7
La parole muette .....	9
 <b>DEUXIÈME PARTIE : LES PETITES MACHINERIE</b>	
<b>DE L'HÉTÉROGÈNE.....</b>	<b>18</b>
Collage de matériaux hétéroclites.....	18
Montage dialectique, montage symbolique .....	20
Les appareils de la reproduction technique.....	25
 <b>TROISIÈME PARTIE : UN SENSORIUM SPATIO-SONORE.....</b>	<b>30</b>
Art / non art.....	30
La mimesis.....	37
Une nouvelle catharsis .....	40
 <b>CONCLUSION : L'INDÉCIDABLE.....</b>	<b>43</b>
 <b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>48</b>
<b>ANNEXE A : BANDES VIDÉO REMISES EN GUISE DE MÉMOIRE.....</b>	<b>50</b>

**À Lilia**

## REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier mon directeur M. Serge Cardinal dont la disponibilité, la rigueur et les commentaires judicieux ont grandement enrichi mon travail et ma réflexion.

Je veux également remercier ma conjointe Shauna Kennedy pour son aide et ses encouragements lors du long processus de réalisation de *La Jamais Contenté* ainsi que pour sa patience à mon égard alors que je travaillais à cet essai.

Enfin, je souhaite remercier mes parents pour leur soutien et leur bienveillance.



## INTRODUCTION

L'une des scènes de *La Jamais Contente*<sup>1</sup> débute par un plan de Constance étendue sur le sol près d'un téléviseur où l'on voit son image. Mario et Héloïse regardent la télévision où défilent des images de Mario. Constance se réveille, mais ne semble pas voir son image à la télévision, davantage préoccupée par les lieux. Soudain, elle panique, et Mario ne parvient à la calmer qu'en lui montrant la télévision où l'on peut apercevoir leur image grâce à une caméra raccordée à l'appareil. Cette scène a été inspirée d'un récit raconté par un ami : en voyage à New York, il cherchait le site de Ground Zero. Perdus, lui et sa femme décident de prendre quelques photos. Quelques semaines plus tard, lorsqu'il regarde ces photos, il s'aperçoit qu'il reconnaît l'endroit où ils étaient puisqu'il l'avait déjà vu en photo dans un journal : Ground Zero. Pourtant, sur place, il n'est jamais parvenu à reconnaître ce lieu. Cet ami fût l'amorce d'un personnage qui ne parviendrait à se retrouver qu'à travers des images, à un point tel où même le quotidien ou le réel le plus banal doit être filtré, médiatisé. Cette scène et ce personnage symbolisent l'une des questions qui ont motivé la réalisation de *La Jamais Contente* ainsi que des *Portraits*<sup>2</sup> : la fascination pour les liens qui se tissent entre nos vies et celles des images.

### La « révolution esthétique »

Afin d'articuler notre réflexion, nous avons décidé d'inscrire notre démarche artistique dans une histoire des objets et des pratiques de l'art. Pour ce faire, nous ferons appel à l'appareil théorique de Jacques Rancière, développé notamment dans *La parole muette*,

---

<sup>1</sup> Voir Annexe I

<sup>2</sup> *Ibid.*

*L'inconscient esthétique, Le destin des images, La métamorphose des Muses* ainsi que *La fable cinématographique*, travaux auxquels nous ferons référence tout au long de notre démonstration. Le système de Rancière sépare la production d'images en deux régimes : le régime poétique et le régime esthétique. Une image est tout sauf simple et découle toujours d'une opération. Cette image, mais aussi une phrase, un morceau musical, un fragment vidéo, etc., peut très bien être tributaire de plusieurs régimes de signification à la fois. Ce qui est récurrent chez Rancière, c'est qu'il s'inscrit en faux contre des « fabulations » téléologiques et contre une prétendue « essence » du médium. De fait, la « révolution esthétique » n'opère pas une table rase des fondements du régime poétique, mais consiste plutôt en une « compossibilité » des deux régimes.<sup>3</sup> Le cinéma, selon Rancière, « est l'art qui, plus que tout autre, éprouve le conflit ou essaie la combinaison des deux poétiques »<sup>4</sup>. Cette contradiction s'accroît au sein de l'art contemporain, et les outils médiatiques n'y sont pas étrangers, sans pour autant y jouer un rôle que certains qualifieraient de « déterministe ».

### **Division du travail**

Nous avons déplié notre étude en trois parties et selon cinq axes, tous tirés des réflexions de Rancière, et tous balisant notre travail artistique. Le premier axe consiste en la force du style contre celle des genres et recouvre toute la première partie intitulée « Une poétique contradictoire ». Nous y expliquerons d'abord en quoi consistent ces deux régimes. Nous définirons également un autre élément fondamental de la réflexion de Rancière : la parole muette. Nous y verrons comment le régime esthétique contredit le

<sup>3</sup> Jacques Rancière, *La parole muette*, Paris, Hachette littératures, 1998, p.13

<sup>4</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p 215

régime poétique, notamment par l'éclatement de la hiérarchie de la correspondance des arts. La seconde partie, intitulée « Les petites machineries de l'hétérogène », sera articulée en deux axes : le collage de matériaux hétéroclites et les relations qu'entretiennent l'image et les techniques de reproduction de l'image. Nous verrons comment l'image échappe à une définition strictement figurative et qu'elle se divise en deux catégories qui, apparemment contradictoires, sont en fait inséparables l'une de l'autre. La troisième partie, nommée « Un sensorium spatio-sonore », sera également divisée suivant deux axes : la puissance de l'outil et l'élection du matériau. Dans cette dernière section, nous verrons que les techniques de mixage du son et de l'image ont fait culminer une autre mesure des rapports entre les arts, mesure qui rongait l'art depuis des siècles, introduisant ainsi la possibilité d'un « grand mélange des matérialités ». L'indécidabilité dans laquelle nous installe cette mesure sans mesure de l'art esthétique sera au cœur de notre conclusion qui consistera en une réflexion sur la vitesse, l'émergence d'une nouvelle catharsis et la frontière de plus en plus ténue entre la « musique céleste » et le bruit de la vie quotidienne.

### **Le corpus**

Comme ce présent travail se veut une réflexion théorique sur mon cheminement créatif, je me dois ici d'introduire les travaux artistiques que j'ai exécutés jusqu'à ce jour. En 1992, j'ai réalisé une première vidéo, d'une durée de vingt minutes, une fiction nommée *Un escargot en chaloupe*. C'est l'histoire d'un adolescent fauché qui a des idées suicidaires. Un jour, tout le monde s'adresse à lui comme s'il était devenu une femme. Il va sans dire qu'à l'époque j'étais grandement influencé par les films de Luis Bunuel. En

1995-96, j'ai réalisé *Le poulet doit être mangé chaud*. Cette vidéo, une fiction expérimentale de trente minutes, relate les péripéties d'un homme, raciste, sexiste et colérique, amoureux d'un mannequin en bois à qui il parle comme si c'était l'être le plus dégoûtant qu'il connaisse. C'est également l'histoire d'un vieillard qui ne cesse de dire « J'aime » et qui mange du poulet cru en traversant à quatre pattes une table afin de nourrir une jeune femme qui, après avoir dit que « Le poulet doit être mangé chaud », hurle « Je donne ». En 2000, j'ai réalisé une vidéo de vingt minutes intitulée *L'empoisonneur*. Cette fiction est l'histoire d'un homme qui, trompé par sa femme grâce à l'aide d'un comparse, décide d'empoisonner les membres de ce triangle maudit. Toutefois, le comparse, découvrant le dessein du cocu, laisse le couple adultère s'empoisonner sans les avertir.

J'ai monté en 2001 *Le Malentendu* d'Albert Camus pour la troupe de théâtre Les Treize. Ma mise en scène était quelque peu hésitante. Néanmoins, les ambiances sonores ainsi que la musique m'ont permis de donner une touche un peu plus personnelle à ce travail. Par exemple, j'ai exploité le son hors-champ afin de signifier la rivière où les deux femmes jettent le cadavre de leurs victimes. Autre exemple : la pièce débutait par un préambule où le public, plongé dans le noir, entendait un montage sonore où j'avais mixé de la musique électroacoustique à un extrait du *Mythe de Sisyphe* lu par Serge Reggiani. C'est aussi sur cette pièce de Camus que moi et Manuel Chantre, le compositeur et concepteur sonore de *La Jamais Content*, avons travaillé ensemble pour la première fois. En 2003, je me suis attaqué à quelque chose qui me ressemblait davantage : trois courtes pièces de Fernando Arrabal : *Les Cuccarachas de Yale*, *Bestialités Érotiques* et *Une tortue nommée Dostoïevski*. Ces trois pièces étaient présentées le même soir.

Le surréalisme des situations, l'humour noir, le tragique qui côtoie le comique, la sauvagerie revendiquée, ces pièces me paraissaient si familières que je me les suis rapidement appropriées. Cette expérience fût pour moi la première véritable occasion d'explorer plusieurs registres, et ce, d'une façon constructive. La musique et la conception sonore étaient assumées par Philippe Godbout, un compositeur de musique électroacoustique. Toutefois, ses créations n'étaient faites que d'échantillonnages et de musiques granuleuses, et je désirais, fidèle à mes habitudes, un éventail musical plus diffus, impur. Or, j'avais décidé de présenter les trois pièces non pas de façon linéaire mais se contaminant plutôt les unes les autres. Les changements de décors se faisaient donc devant les spectateurs, et ce, à la fin de chacun des trois actes des *Cucarachas de Yale*, qui se terminaient tous par un Duc chantant une chanson. Chacun de ces changements était donc accompagné de pièces musicales qui toutefois ne figuraient pas dans les didascalies d'Arrabal. Deux des pièces musicales qui étaient diffusées, soit *Are you lonesome tonight* d'Elvis Presley et *La balade des gens heureux* étaient en fait des versions que j'avais remixées, tandis que la troisième était une pièce d'un chanteur péruvien, rendant ainsi hommage aux origines de mon père.

Pour les *Portraits*, effectués dans le cadre d'un séminaire donné par Silvestra Mariniello en 2005, j'ai utilisé deux photos de personnes dont j'ignore l'identité : j'ai trouvé l'une des photos dans un livre tandis que j'ai acheté l'autre dans un marché aux puces. J'ai d'abord présenté ces photos à quatre personnes, en trois séances : deux séances individuelles et la dernière à un couple. J'ai demandé aux personnes interrogées de me « parler » de ces photos, sans toutefois leur donner aucun renseignement sur leur provenance.

L'idée de *La Jamais Contente*, où certaines personnes foncent sur d'autres sans aucunes raisons apparentes, m'est venue alors que je pensais écrire un scénario sur un enlèvement (prise de rançon, menace, etc.). Finalement, dépouillant à l'extrême cette idée, je n'en ai finalement gardé que l'idée de corps en déplacement, allant d'un point à l'autre, sans aucune autre raison que celle d'être en mouvement, d'avancer : des vecteurs. C'est suite à la lecture de *L'horizon négatif* de Paul Virilio, que j'ai décidé d'appeler ce vidéo *La Jamais Contente*.

## PREMIÈRE PARTIE

### UNE POÉTIQUE CONTRADICTOIRE

#### Régime poétique / régime esthétique

Fondé sur la *Poétique* d'Aristote, le régime poétique est un système comprenant quatre principes : celui de fiction, celui de genericité, celui de convenance et celui d'actualité. Le principe de fiction se réclame d'une poétique de la représentation ainsi que d'un espace objectivé de la fiction. Le principe de genericité exige que le genre choisi soit approprié au sujet représenté. Or, le choix d'un genre oriente inévitablement les modalités de la représentation, tels les situations fictionnelles et le caractère des personnages. Le principe de convenance soutient que le style doit se plier aux personnages et aux situations de l'histoire, donc du sujet représenté. Nous avons ici « un édifice hiérarchisé où le langage doit se soumettre à la fiction, le genre au sujet et le style aux personnages et situations représentées »<sup>1</sup>. La boucle est bouclée, selon Rancière, lorsque le quatrième principe, celui d'actualité, vient normaliser la représentation puisqu'il pose le « primat de la parole comme acte, de la performance de parole »<sup>2</sup>. Ce primat de la parole en acte, « guidée par une signification à transmettre et un effet à assurer »<sup>3</sup>, correspond à l'idéal de la « parole efficace ». Cet idéal renvoie à l'art par excellence de la parole poétique : la rhétorique. Or, celle-ci applique les valeurs de la scène oratoire. C'est donc dire que le système de la représentation du régime poétique consiste non seulement en un primat de la fiction, en une vraisemblance et en une

---

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *La parole muette*, Paris, Hachette littératures, 1998, p.25

<sup>2</sup> *Ibid.* p.25

<sup>3</sup> Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, p.34

hiérarchie des genres mais également en l'imitation d'un art de vivre en société, qui célèbre l'orateur et son éloquence dans la conversation.

À première vue, le régime esthétique se présente comme l'antithèse des principes artistiques du régime poétique. Selon Rancière, *Notre-Dame-de-Paris* de Victor Hugo est le modèle typique de l'œuvre capable de remettre en cause le système des principes de la représentation classique. Toutefois, nous verrons que le renversement des règles normatives du régime poétique ne se fait pas sans contradictions. *Notre-Dame-de-Paris* propose un nouveau principe de traductibilité entre les arts. En effet, le roman de Victor Hugo soutient implicitement « l'analogie entre le monument du livre et le poème de pierre comme analogie de deux œuvres de langage »<sup>4</sup>. Le roman est une cathédrale de mots et la cathédrale, un livre de pierre, car ils échangent leur puissance respective : ils sont « poème du poème » de cette parole du peuple normalement escamotée. Le roman et la cathédrale expriment la poéticité muette de l'esprit du peuple, mais aussi de l'esprit de la pierre, de tout ce qui est « inerte » et habituellement subordonné à la puissance de la « grande parole oratoire ». Cette multiplication des modes de parole contrevient à la hiérarchie du régime poétique qui est également un système qui norme les rapports sociaux. Aux dires de Rancière, l'énoncé de cette co-existence entre une parole silencieuse et une parole unique a été rendu possible par le régime esthétique qui consiste en une identité des contraires : « identité d'une démarche consciente et d'une production inconsciente, d'une action voulue et d'un processus involontaire, en bref l'identité d'un *logos* et d'un *pathos* »<sup>5</sup>. Cette idée révèle la puissance d'une double co-présence : présence de la non-pensée dans la pensée et, inversement, de la pensée dans la non-

---

<sup>4</sup> Jacques Rancière, *La parole muette*, Paris, Hachette littératures, 1998, p.32

<sup>5</sup> Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, p.31



pensée.<sup>6</sup> Indifférence, donc, entre la matière et la pensée, le conscient et l'inconscient, la cause et l'effet, la pierre et la vie, entre le haut et le bas, et ce, tant au niveau de l'art que de la société. Selon Rancière, cette « nouvelle » conception de la pensée correspond à l'idée que se faisait Vico des poètes antiques. Vico, souhaitant en finir avec le supposé sens caché des récits d'Homère, conclut que la poésie antique n'est pas un exercice de virtuosité intellectuelle, mais plutôt un balbutiement d'une pensée encore au stade de l'enfance. Autrement dit, les poètes antiques n'utilisaient pas le langage poétique comme un outil à leur disposition : « la poésie n'est qu'un langage d'enfance, le langage d'une humanité qui passe par l'image-geste, et la surdité du chant, du silence originel à la parole articulée »<sup>7</sup>. Ces conclusions, Rancière les reprend volontiers afin de définir le « nouveau » statut de la poésie. Elle n'est plus la production de poèmes, mais plutôt la qualité des objets poétiques, leur poéticité : « un état du langage, un mode spécifique d'entre-appartenance de la pensée et du langage. Un rapport entre ce que l'une sait et ne sait pas et ce que l'autre dit et ne dit pas »<sup>8</sup>. C'est ainsi non seulement l'idée de la pensée mais aussi l'idée de la parole vivante qui se voient redéfinies.<sup>9</sup>

### **La « parole muette »**

Dans le régime poétique, l'œuvre participe d'un « régime de vérité ». Le déploiement de cet « espace objectivé de la fiction » exige que l'on considère le poème comme une suite logique d'actions et non comme un mode du langage. L'intrigue dramatique, par exemple, réclame qu'il y ait des personnages qui poursuivent certains buts dans

---

<sup>6</sup> *Ibid.* p.33-34

<sup>7</sup> Jacques Rancière, *La parole muette*, Paris, Hachette littératures, 1998, p.39

<sup>8</sup> *Ibid.* p.40

<sup>9</sup> Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, p.33

l'ignorance de certains éléments qu'ils découvriront au fur et à mesure que l'histoire se développe. Ceci exclut toutes formes d'équivalence entre le savoir et l'action puisque le premier se doit d'être subordonné à la seconde si l'on veut que l'action dramatique soit efficace. En d'autres termes, c'est « l'ordre du système représentatif qui norme la création dramatique »<sup>10</sup>. L'absence d'intrigues et de personnages dotés d'une « quête » contrevient au régime de pensée que constitue le système représentatif : « abolition d'un ensemble ordonné de rapports entre le visible et le dicible, le savoir et l'action, l'activité et la passivité »<sup>11</sup>.

Nous avons vu plus haut que le régime poétique est un système de la représentation appliquant les principes de fiction, de hiérarchie des genres et de convenance. Voyons ces principes d'un peu plus près. Le principe de généricité consiste en la mise en œuvre d'un genre spécifique convenant à chaque sujet traité : « un genre n'est tel que s'il est commandé par son sujet »<sup>12</sup>. Or, il y a deux sortes de fiction, celle qui imite les grands, les esprits nobles, et celle qui imite les petits, les esprits communs. C'est donc dire que le poète ne peut choisir le sujet de son poème qu'à l'intérieur d'un répertoire de sujets « convenables », et encore, le traitement de ce thème sera orienté par la place qu'il occupe dans la hiérarchie. Quatre principes de convenances règlent la vraisemblance fictionnelle du sujet représenté : exigence d'une conformité « à la nature des passions humaines »<sup>13</sup>, respect d'une logique rationnelle du récit déterminé par un genre, conformité à la vraisemblance historique qu'enseignent les grands auteurs et, enfin, respect des règles de bon goût convenant aux bonnes mœurs. Or, mes premières vidéos,

---

<sup>10</sup> *Ibid.* p.21

<sup>11</sup> *Ibid.* p.25

<sup>12</sup> Jacques Rancière, *La parole muette*, Paris, Hachette littératures, 1998, p.29

<sup>13</sup> *Ibid.* p.23

refusant de choisir entre un traitement se réclamant de la fiction ou du documentaire, contreviennent au principe de généralité. Aussi, avec leurs faibles ou inexistantes intrigues, ces mêmes vidéos récusent les composantes classiques de la construction d'un récit. Multipliant les malentendus entre le fictif et le réel, ils repoussent également l'autorité de l'objectivité de la fiction sans toutefois y renoncer totalement. Examinons d'un peu plus près ces vidéos, symptomatiques d'une indécision entre les principes du régime poétique et du régime esthétique.

*L'escargot en chaloupe* (1992) est un amalgame de situations inventées et de faits véridiques inspirés de mon adolescence et de celle de mon meilleur ami. Qui plus est, mon meilleur ami, Dominic, joue son/mon rôle. Les scènes ont été tournées dans la maison où j'ai grandi ainsi que chez sa mère, avec celle-ci et sa sœur dans leur propre rôle. Davantage qu'un simple moyen d'économiser des déplacements et de m'épargner les problèmes de distribution des rôles, cette « solution » me semble inaugurer une méthode qui va imprégner tout mon travail jusqu'à *La Jamais Content*. Cette méthode considère comme matériaux disponibles non seulement les sons, les images et les idées des autres mais également des aspects de leurs vies. Par exemple, le personnage principal est fauché car son père lui a offert une radio pour Noël tout en lui signalant qu'il doit lui rembourser une partie du coût de la radio. Cet événement est véridique. Il va sans dire que les épisodes de ma propre vie sont également propices à être exploités. Ainsi, la situation tendue entre le père et le fils est un reflet de la tension que je vivais alors avec mon propre père, comme en témoigne cette scène autour d'une paire d'espadrilles usées à la corde. Aussi, lorsque Dominic commence à penser au suicide, il demande à ses amis qu'elle est, selon eux, la méthode idéale de suicide. Or, pour chacun de ces

« interviews », j'ai « vraiment » demandé à chacun de nos amis comment, s'il devait le faire, il se suiciderait. Enfin, lorsque Dominic se suicide, il n'a qu'un souci : avoir de la musique, ce qui est sans aucun doute un reflet de ma mélomanie. Par ailleurs, dans *Le Poulet doit être mangé chaud* (1996), l'histoire est mince, pour ne pas dire inexistante : un homme se promène et entretient une relation sordide avec un mannequin en bois de sexe féminin : l'intérêt est plutôt dans les écarts omniprésents entre la bande-son et l'image, dans les « performances » auxquelles je confronte les comédiens et dans les expérimentations vidéo. Enfin, dans *L'empoisonneur*, il y a bien une intrigue, une sorte de triangle amoureux, mais cette histoire est traitée de façon secondaire. Je jouais le rôle d'un amant, et ma compagne de l'époque jouait la femme adultère. La scène qui met en scène notre liaison a été filmée chez le caméraman et mes seules indications étaient de nous suivre, moi et ma copine. Afin de rendre une scène plus « naturelle », j'ai fait un geste qui la faisait toujours rire lorsque nous étions dans notre intimité. Je nous ai *surpris*, si je puis dire. Cet extrait, qui me semble aujourd'hui outrageusement narcissique, est devenu une espèce d'archive. Pour une autre scène, j'ai organisé une soirée chez moi. Pendant que le caméraman se promenait parmi les invités, je demandais à mes comédiens de soudainement jouer la comédie, si bien que cela a généré quelques malentendus, notamment lorsque deux comédiens discutent avec fermeté, certains invités pensaient qu'ils étaient *vraiment* en train de s'engueuler. J'ai évidemment gardé cet extrait qui m'apparaissait tout à fait mémorable tout comme celui où le chien de mon voisin a failli attaquer un des comédiens... Ce qui se profile peu à peu est une disposition à l'explosion des frontières séparant le documentaire et la fiction, la mise en scène et l'improvisation. Or, le régime esthétique affirme le « principe antigénérique de l'égalité de tous les sujets

représentés »<sup>14</sup>. Plus de sujets privilégiés ; plus de hiérarchie des genres. Mais qu'en est-il du style de l'artiste ? Ce style qui, on le sait, allait bientôt devenir « l'homme » ? Selon Rancière,

« Le problème est de savoir comment l'affirmation de la poésie comme mode de langage et le principe d'indifférence sont compatibles l'un avec l'autre. Si la notion de littérature a été sacralisée par certains et déclarée vide par d'autres, « c'est qu'elle est, *stricto sensu*, le nom d'une poétique contradictoire »<sup>15</sup>.

En d'autres termes, comment concilier deux radicalismes : l'un qui prône le déni de toute définition de l'art et de l'artiste, et l'autre, aristocratique, qui soutient que le style est « le principe même de l'art » et l'artiste, par conséquent, prophète du message Divin de l'Art ?

Ce qui s'esquisse dans mes premières vidéos est un intérêt pour l'écriture au détriment de la parole en acte du régime poétique. Non pas l'écriture au sens matériel, mais en tant que statut d'une parole silencieuse et loquace à la fois : « (la) parole qui ne peut ni dire autrement ce qu'elle dit ni s'arrêter de parler ».<sup>16</sup> Cette *parole muette* des choses peut se présenter sous deux formes. D'une part, la parole muette est une « capacité d'exhiber les signes écrits sur un corps, les marques directement gravées par son histoire, plus véridiques que tout discours proféré par des bouches »<sup>17</sup>. D'autre part, la parole muette des choses est « leur mutisme obstiné, (...) leur présence nue, sans signification »<sup>18</sup>. Cette poétique, lieu du « passage d'une poétique causale de l'« histoire » à une poétique

---

<sup>14</sup> *Ibid.* p.28

<sup>15</sup> *Ibid.* p.28

<sup>16</sup> Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, p.34

<sup>17</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique Éditions, 2003, p.21

<sup>18</sup> *Ibid.* p.21-22

expressive du langage»,<sup>19</sup> est contradictoire car elle rend compossibles le régime esthétique et le régime poétique. De fait, mes vidéos sont toutes dépourvues d'une intrigue rationnellement construite sans toutefois tomber dans l'abstraction ou l'exploration « pure ». L'objectivité fictionnelle - la fameuse « impression de réalité » - est présente dans plusieurs scènes, et ce, sans ironie aucune. Enfin, bien qu'une confusion règne constamment entre le vrai et le faux, le réel et l'improvisé, il n'en est pas moins vrai que les notions de fiction et de documentaire se doivent d'être sollicitées afin d'être ensuite contrariées. C'est donc dire que je ne renonce jamais complètement à certaines particularités fondamentales du régime poétique. Toutes mes vidéos, jusqu'à *La Jamais Contente* et les *Portraits*, exacerbent ce paradoxe.

\*\*\*

Le régime poétique est similaire à ce que De Certeau nomme la « machinerie de la représentation » : « Faire dire le code au corps. (...) Ce travail réalise une langue sociale (au sens anglais du terme ) il lui donne effectivité. Tâche immense de « machiner » les corps pour leur faire épeler un ordre »<sup>20</sup>. En contrepartie, réclamer, au nom de la puissance du style de l'artiste, le dérèglement de la représentation classique et de son respect-démessuré du texte, évoque inévitablement Antonin Artaud :

« mises en sécurité dans la décision déléguée ou différée : économie. Se rassurer dans l'économie. Le théâtre du souffleur construit le système de la peur et la tient à distance par la machinerie savante de médiations substantialisées. Artaud veut nous rendre au danger comme au devenir »<sup>21</sup>.

Les *Portraits* se réclament en quelque sorte de ce radicalisme. Ils sont le lieu de ce refus du récit ainsi que d'une tension entre la fiction et la réalité. D'ailleurs, la question reste

<sup>19</sup> Jacques Rancière, *La parole muette*, Paris, Hachette littératures, 1998, p.41

<sup>20</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 217

<sup>21</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p.285

pour moi entière : mes *Portraits* sont-ils davantage documentaires ou fictionnels ? L'élément fictif est bien mince si on le compare à l'aspect documentaire qui, de prime abord, semble plus marqué : les photos sont de « vrais » portraits et les voix sont tout aussi « véridiques » ; rien n'est « joué » tout est « réel ». Pourtant, ce sont tous des scénarios hypothétiques à propos de l'homme et de la jeune femme pris en photo, et j'ai « mis en scène » ces composantes. Une musique atmosphérique se fait entendre dès le début, signifiant que mon désir est bien de transporter le public, de lui faire oublier qu'il assiste à une projection, en d'autres mots : j'essaie de l'ensorceler en l'installant « dans » une fiction. Toutefois, il n'y a pas de récit auquel le spectateur peut s'accrocher ; que des « débris » de voix dont on ne connaît pas le visage, ces voix spéculant à propos d'autres visages dont on ne connaîtra jamais la « vraie » voix. Or, ce refus de raconter une histoire est-il nécessairement un désaveu de la fiction ? Celle-ci, selon Rancière, « n'est pas la belle histoire ou le vilain mensonge qui s'oppose à la réalité ou que l'on veut faire passer pour elle »<sup>22</sup>. Selon les principes de la fiction, le travail artistique serait limité à la « production imaginaire des vraisemblances et des effets de réel »<sup>23</sup> tandis que la réalité quotidienne et le travail d'archive, la « vérité », seraient la chasse gardée du documentaire. Toutefois, ce partage entre la fiction et le documentaire provient de la poétique classique, « poétique de l'action, du caractère et du discours »<sup>24</sup>. Or, le régime esthétique est une poétique des signes : ce n'est donc plus, comme dans le régime poétique, l'enchaînement logique des actions qui forment l'œuvre mais bien « la

---

<sup>22</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p.202

<sup>23</sup> *Ibid.* p.203

<sup>24</sup> *Ibid.* p.204

puissance de signifiante variable des signes et des assemblages de signes »<sup>25</sup>. Dans ce paradigme, le documentaire ramène le travail artistique

« à son essence : une manière de découper une histoire en séquences ou de monter des plans en histoire, de joindre et de disjoindre des voix et des corps, des sons et des images, d'étirer ou de resserrer des temps »<sup>26</sup>.

Le documentaire, en sa qualité de « fiction de mémoire », invente et construit, comme la fiction. La différence, c'est qu'il n'a pas à se soucier d'un effet de réel à produire. De ce fait, les *Portraits* participent de l'élaboration d'un

« espace indéterminé de l'écriture », « poème du poème », poème de la parole muette, de la puissance de poéticité présente « dans la vie du langage, l'esprit d'une communauté, voire même les plis et les stries de la matière minérale »<sup>27</sup>.

\*\*\*

De Certeau nomme « Machine Célibataire » le dérèglement du dispositif de la représentation : « écriture livrée à ses mécanismes (...) le texte mime sa propre mort et la tourne en dérision »<sup>28</sup>. De fait, *La Jamais Contente*, qui tient son nom d'une voiture, (la première à avoir franchi le cap des cent kilomètres à l'heure, nous dit l'animateur de radio) ressemble à un véhicule fou en pleine embardée. On trouve bien, dans *La Jamais Contente*, une diégèse et des effets de réel. Pourtant, il manque d'unité entre ces récits et, bien sûr, d'une intrigue, pour construire une « vraie » trame narrative. Outre cette lacune, l'entrevue à la station de radio des membres de la Jamais Contente affecte la vidéo d'un style dit « documentaire ». En effet, lors de l'émission de radio, j'ai demandé aux comédiens d'être eux-mêmes et non de jouer un personnage. L'animateur, ayant à

---

<sup>25</sup> *Ibid.* p.204

<sup>26</sup> *Ibid.* p.203

<sup>27</sup> *Ibid.* p.205.

<sup>28</sup> *Ibid.* p.223



l'époque sa propre émission de radio, ne joue pas davantage. Toutefois, à certains moments, l'orientation que prend l'entrevue est orchestrée par des indications que j'avais données aux comédiens et à l'animateur. On y voit également des moments dits « expérimentaux », d'autres scènes dignes de la « performance » - lorsqu'ils improvisent une sorte de « délire » à la fin de l'émission - de même que certains plans évoquant les installations vidéo.

*La Jamais Contenté* convoque ainsi une indécidabilité, une tentative de concilier l'inconciliable. Rien d'éloquent ici, de dénonciateur ou de cynique, mais plutôt ce que Deleuze qualifie d'agencement machinique de désir. Non pas révolte, mais bien jeu fatal de mise en abyme ; non pas critique ouverte, mais bien prise de conscience d'un plan d'immanence au détriment d'une loi transcendante : « Il y a des règles qui sont les règles du démontage, où l'on ne sait plus très bien si la soumission ne cache pas la plus grande révolte, et si le combat n'implique pas la pire adhésion »<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Les éditions de Minuit, 1975, p.147

## DEUXIÈME PARTIE

### LES PETITES MACHINERIES DE L'HÉTÉROGÈNES

#### Collage de matériaux hétéroclites

« Les vivants deviennent des signes, cherchent dans un discours le moyen de se transformer en une unité de sens, en une identité (...). Ici encore, à cette passion d'être un signe, seul s'oppose le cri, écart ou extase, révolte ou fugue de ce qui du corps échappe à la loi du nommé »<sup>1</sup>.

Le régime poétique célèbre l'histoire et, par le fait même, l'Histoire. Car cette histoire, entendue comme une suite causale d'actions, si elle pose des règles strictes quant à la construction d'un poème, institue également une communauté entre les signes ainsi qu'entre les individus et les signes. C'est cette mise en communauté, ce système où la « ligne redistribue la prolixité orale en une constellation nouvelle de relations linguistiques »<sup>2</sup> que repousse le régime esthétique. L'image y est subordonnée à l'intelligibilité textuelle. Or, l'image est double : en elle « parle » la parole muette. D'une part, l'image, comme mode de langage, affirme l'existence d'un ordre, de lois générales, d'une représentation par signes, inconsciente ou consciente; d'autre part, l'image est également matière se refusant à tout autre définition que ce qu'elle donne à voir : « l'image comme présence sensible brute et l'image comme discours chiffrant une histoire »<sup>3</sup>. L'image est à la fois singularité incommensurable et opération de mise en communauté<sup>4</sup>. Selon Rancière, *Les Histoire(s) du cinéma*, de Jean Luc Godard, fondées en partie sur l'analogie entre les arts, donnent un bon exemple d'une démarche qui tente

---

<sup>1</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990. p.219

<sup>2</sup> *Ibid.* p.160

<sup>3</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique Éditions, 2003, p.19

<sup>4</sup> *Ibid.* p.44

de faire co-exister ces deux extrêmes. Toutefois, Godard se bute à l'impossibilité d'une démarche désirant garder intacte le pouvoir de la parole muette. D'une part, il oppose « la vie autonome de l'image, conçue comme présence visuelle, à la convention commerciale de l'histoire et à la lettre morte du texte »<sup>5</sup>. D'autre part, ces mêmes *Histoire(s) du cinéma* « sont toutes entières tissées de ces pseudomorphoses, de ces imitations d'un art par un autre que récuse la pureté avant-gardiste »<sup>6</sup>. C'est que, paradoxalement, pour faire dire aux images qu'elles ne disent rien, il faut faire appel au montage qui « fait de toute image l'élément d'un discours, interprétant une autre image, ou interprété par elle »<sup>7</sup>. Cette pratique du « montage d'éléments hétéroclites » évoque un grand mélange des matériaux, inhérent à cette correspondance « esthétique » des arts<sup>8</sup>. La « phrase-image », selon Rancière, donne la mesure à ce mélange des hétérogènes. Cette phrase-image établit une syntaxe parataxique :

« Comme phrase, elle accueille la puissance parataxique en repoussant l'explosion schizophrénique. Comme image, elle repousse de sa force disruptive le grand sommeil du ressassement ou la grande ivresse communielle des corps »<sup>9</sup>.

Or, il n'est pas sûr que ma méthode de montage sonore et, par le fait même, les *Portraits*, ainsi que les scènes d'assaut de *La Jamais Contente*, échappent à cette tendance schizophrénique que Rancière désigne comme l'une des deux menaces guettant la phrase-image. Car ce « commun de la démesure ou du chaos qui donne désormais sa puissance à l'art »<sup>10</sup> n'est pas sans danger de se perdre : « sur un bord, la grande explosion

---

<sup>5</sup> *Ibid.* 43

<sup>6</sup> *Ibid.* 52

<sup>7</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p.227

<sup>8</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique Éditions, 2003, p.52

<sup>9</sup> *Ibid.* p.57

<sup>10</sup> *Ibid.* p.55

schizophrène où la phrase s'abîme dans le cri et le sens dans le rythme des états du corps »<sup>11</sup>. Mon « style », apparemment sauvage et exclusivement personnel, peut en effet évoquer le « cri », au sens où l'entend Artaud : « C'est dans le silence des mots-définitions que nous pourrions mieux écouter la vie, on réveillera donc l'onomatopée, le geste qui dort dans toutes paroles classiques, la sonorité, l'intonation, l'intensité »<sup>12</sup>.

Nous l'avons vu plus haut, *La Jamais Contente*, par la présence d'éléments fictionnels - champs/contrechamps, personnages, « flash-back », impression de réalité, etc. - est également tributaire du régime poétique. Elle n'en contient toutefois pas moins d'éléments de parasitage de ces mêmes caractéristiques par lesquels l'œuvre s'inscrit comme régime de vérité. Les personnages qui foncent sur les membres de la Jamais Contente incarnent un virus qui infecte la commune mesure du régime poétique, cette « grande communauté identifiée à la juxtaposition des marchandises et de leurs doubles (...) ivresse des intensités manipulées, des corps marchant en cadence »<sup>13</sup>. Cette contamination du régime poétique par le régime esthétique, subversive et parasitaire, se rapproche de cette oralité qui, selon De Certeau, hante l'économie scripturaire:

« Ainsi, faut-il renoncer à la fiction qui rassemble tous ces bruits sous le signe d'une « Voix », d'une « culture » propre, ou du grand Autre. L'oralité s'insinue plutôt, comme l'un des fils dont il est fait, dans le réseau - interminable tapisserie - d'une économie scripturaire »<sup>14</sup>.

### **Montage dialectique, montage symbolique**

Selon Rancière, *Le tombeau d'Alexandre* de Chris Marker et *Les Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, sont deux poèmes du « poème cinématographique » qui illustrent

<sup>11</sup> *Ibid.* p.55

<sup>12</sup> *Ibid.* p.282

<sup>13</sup> *Ibid.* p.55

<sup>14</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p.197

les paradoxes du régime esthétique. Ces œuvres s'affirment en tant que cinéma du cinéma, en tant que poème de cet art qui porte en lui « la conjonction du pouvoir de parole prêtée aux choses muettes et du pouvoir d'autoréflexion accordé à l'œuvre »<sup>15</sup>. Godard et Marker appliquent deux formes de montage correspondant à deux manières de créer de « petites machineries de l'hétérogène ». Ces deux méthodes, le montage dialectique et le montage symbolique, représentent les pôles d'une tension habitant la puissance de la « phrase-image ».

Avec *Le tombeau d'Alexandre*, Marker utilise la méthode que Rancière nomme « dialectique ». Agençant toutes sortes d'images de provenances variées : images d'archives du cinéma russe, images filmées en Russie contemporaine, image virtuelles, etc., *Le tombeau d'Alexandre* construit un discours sur la mémoire et sur l'histoire du cinéma en tant que reflet de l'Histoire. Contestataire, cette méthode dénonce « la communauté du capital et de la lutte des classes » qui se cache derrière les semblants de communautés artistiques ou sociales.<sup>16</sup> Elle est la méthode du choc, de l'étrangeté du familier et elle vise à faire « apparaître une puissance de communauté disruptive »<sup>17</sup>. Toutefois, les agencements de Marker ont pour but de créer des rapports entre les images et inscrivent celles-ci dans un discours qui n'est pas nécessairement ce que disent par « elles-mêmes » ces images. Marker, selon Rancière, en appliquant ainsi les principes cinématographiques du montage, démontre également les paradoxes, voire les limites de ces mêmes fondements.

Fourmillant de combinaisons d'images et de sons tirés de films et de citations provenant de diverses sources, *Les Histoire(s) du cinéma* de Godard applique la méthode

<sup>15</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p.214

<sup>16</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique Éditions, 2003, p.67

<sup>17</sup> *Ibid.* p.66

« symboliste » car cette œuvre propose, à travers « un espace virtuel de connexions et de résonances indéfinies »<sup>18</sup> une idée de l'Histoire à travers les histoires du cinéma. Cette méthode tente donc de créer non pas un choc mais bien une familiarité entre les éléments hétérogènes. Elle crée du mystère : « une machine à faire du commun, non plus à opposer des mondes, mais à mettre en scène, par les voies les plus imprévisibles, une co-appartenance »<sup>19</sup>. Ces deux œuvres incarnent deux poétiques opposées et semblables, deux « poèmes » tentants de combiner de manière différente les puissances de la phrase-image. Cette opposition reflète la tension entre l'idée d'image dont se réclamerait Marker, et la matière imagée, incarnée par Godard. Or, ces deux solutions ne sont pas sans danger. Chez Marker, le problème est celui de la « voix impérieuse », de l'inévitable « leçon d'histoire » qui vient souligner ce qui doit être retenu, compromettant ainsi le pouvoir des images qui parlent d'elles-mêmes. Chez Godard, le danger est plutôt celui d'un système fermé sur lui-même où la forme et le sens des sons et des images du cinéma ne renvoient qu'à eux-mêmes dans une infinie spirale symboliste. D'une part, la « singularité incommensurable » de l'image prend trop de poids ; d'autre part, déborde cette opération « de mise en communauté » de la phrase.

\*\*\*

Il va sans dire que ni les *Portraits*, ni *La Jamais Contente* ne sont des « poèmes du poème cinématographique ». Toutefois, le problème de l'opposition entre le pouvoir de la forme - « le pouvoir de la pensée hors d'elle-même »<sup>20</sup> - et le pouvoir d'autoréflexion - le pouvoir de la pensée en elle-même - n'est pas exclusif au cinéma qui se veut « cinéma du cinéma ». Nous pouvons donc utiliser ces deux exemples comme polarités du continuum

<sup>18</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p.212

<sup>19</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique Éditions, 2003, p.68

<sup>20</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p.214

de la syntaxe parataxique. Or, comment situer mes travaux en regard de la phrase-image, mesure sans mesure du grand mélange des hétérogènes ? D'autant plus que, selon Rancière, « il n'y pas d'art qui appartienne spontanément à l'une ou l'autre forme de combinaison des hétérogènes »<sup>21</sup>. Comment situer les *Portraits* ou *La Jamais Contente* comme se réclamant de l'une ou l'autre des deux manières de montage ? Dans les *Portraits*, il n'est guère d'images provenant de films ou des photos « célèbres ». On n'y trouve pas non plus de métalangage concernant la situation de la photographie, du cinéma ou des arts en général. Néanmoins, on peut facilement y voir une critique « dialectique » de la photo comme véhicule du « pouvoir d'objectivation, de contrôle du média écrit, (...) effets de la linéarisation sur les processus cognitifs »<sup>22</sup>. Pour sa part, le regard symboliste voit plutôt dans cette mosaïque de différents commentaires et de parcelles de photos une rédemption de la fragmentation du social en une symphonie unificatrice et polyphonique.

Dans *La Jamais Contente*, les téléviseurs apparaissent comme des sculptures, évoquant les installations vidéos en ceci qu'est déployé un dispositif d'interaction entre les acteurs, une caméra et les écrans de télévision. Cette « installation » combinée aux images que l'on voit dans les téléviseurs - qui sont tantôt de vraies images du dispositif, tantôt des images ajoutées par un trucage de montage - est bien une phrase-image dialectique. La vue d'une télé hors de son contexte habituel nous fait prendre conscience du caractère « mortifère » de notre maison, dans cette partie pour le tout, on voit le reflet de notre salle de séjour, son caractère vide, banal. Nous retournons à la maison sans y être vraiment et on s'aperçoit de son vide, parce que soudainement être devant une télé nous fait réfléchir,

---

<sup>21</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique Éditions, 2003, p.70

<sup>22</sup> Werner H. Kelber, *Tradition orale et écriture*, Paris, Éditions du Cerf, 1991, p.160

nous fait prendre conscience de nous-même, on s'aperçoit que dans notre foyer nous sommes comme morts devant cette télé. Les images qui flottent d'une télé à l'autre peuvent être interprétées comme une critique du fameux flux télévisuel. L'ensemble de ce collage crée donc un choc, une critique de cette télévision qui « engloutit » notre réalité. Toutefois, cette combinaison peut également être perçue comme symboliste. En effet, le caractère morbide des téléviseurs devient plutôt le signe de notre appartenance à une communauté, cette ingestion, tantôt négative, est ici perçue comme co-appartenance fusionnelle et ces images coulissantes sont dès lors musicales. Par ailleurs, Godard déterritorialise des fragments de films d'Hitchcock en les libérant de leur contexte représentatif, les réconciliant avec leur vraie nature, avec ce « monde d'entre-expression généralisée »<sup>23</sup>. De la même façon, les images apparaissant dans les téléviseurs lors des scènes de galerie, sorties de leur contexte - ce sont toutes des images déjà vues ou à voir dans le vidéo - et manipulées de diverses façons, sont des images « libérées » de leur contraintes narratives et dès lors autonomes, comme celles des assauts et des *Portraits*. Toutes ces images, devenues unités visuelles propres à se métamorphoser à l'infini et à se combiner avec tout autre matériau, sont des « événements-monde, co-existant avec une infinité d'autres événements-monde appartenant à tous les autres films, ainsi qu'à toutes les formes d'illustration d'un siècle »<sup>24</sup>. Selon Rancière, cette possibilité infinie de permutation est due au fait que l'on assiste, dans l'art contemporain - au sens large et non restrictif du terme - à une absorption du montage dialectique par le montage symboliste. Par ailleurs, qu'en est-il exactement de cette présence accrue des instruments de reproduction dans *La Jamais Contente*, et en particulier de celle des téléviseurs ? Dès lors

---

<sup>23</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p.222

<sup>24</sup> *Ibid.* p.222



que « Les choses arrachées à la paix du silence deviennent disponibles, se coordonnent aux ustensiles quotidiens, se conforment aux expériences intimes »<sup>25</sup>, il ne fait aucun doute que la télévision est plus qu'un simple flot d'images électroniques.

### **Les appareils de la reproduction technique**

« La poéticité ne relève plus d'aucun principe de convenance générique mais aussi elle ne définit plus aucunes formes ni matières particulières »<sup>26</sup>.

Nous l'avons vu plus haut, le régime esthétique redéfinit la correspondance des arts en une nouvelle traductibilité qui supprime le primat de la représentation à laquelle chaque forme d'art était soumise. Ce faisant, l'art esthétique affirme une absence de hiérarchie entre la matière et la pensée, le haut et le bas, la copie et l'original. Cette circulation entre les images artistiques et le commerce des images populaires, vignettes, journaux, etc.,<sup>27</sup> n'a rien de nouveau. Cet entrelacement de l'art et du non-art est la reprise d'une scène qui a déjà été jouée, notamment par les surréalistes. On sait comment l'esthétique surréaliste du collage - au sens large du terme - ironisait cette circulation, soit en élevant au rang d'œuvre d'art des objets banals, soit en « démythifiant » les chefs-d'œuvre. De nos jours, au contraire, l'esthétique du collage et du détournement a été récupérée. Que faire donc si le détournement est devenu une pratique courante et banale ? Rancière présume que ce qui sauve la donne des *Histoire(s)* est la lecture d'une péroration à laquelle Godard se prête, celle-ci faisant office de « liant » entre des éléments à première vue disjonctifs et hétéroclites. Toutefois, ajoute-t-il aussitôt, rien n'est moins sûr. De nos jours, les sphères

---

<sup>25</sup> Youssef Ishagpour, *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*, Paris, Éditions de la différence, 1986, p.27

<sup>26</sup> Jacques Rancière, *La parole muette*, Paris, Hachette littératures, 1998, p.41

<sup>27</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique Éditions, 2003, p.25

de l'acceptable et du bon goût se confondent avec ce statut critique autrefois inhérent à l'absence de mesure : « La liaison du tout avec n'importe quoi, qui passait hier pour subversive, est aujourd'hui de plus en plus homogène avec le règne du tout est dans tout journalistique et du coq-à-l'âne publicitaire »<sup>28</sup>. N'assistons-nous pas ici à la concrétisation d'une intuition de Benjamin ? Celui-ci comparait le « choc » cinématographique au spectacle dada. En voyant les spectateurs de cinéma s'habituer peu à peu aux bruits et télescopages du spectacle cinématographique, Benjamin pressentait qu'un niveau technique sophistiqué répondrait un jour à cette sensibilité esthétique de la « catastrophe » dont serait toutefois évacuée la dimension subversive<sup>29</sup>. Le « choc » dadaïste, autrefois foncièrement dialectique, serait donc maintenant perçu comme un amusement. Or, la télévision semble incarner ce commerce maudit avec le diable, cet entrelacement entre l'art et le non-art dépourvu de tout sens critique. En effet, cette égalité proclamée entre le direct trivial et l'œuvre d'art longuement travaillée et mûrie est l'une des critiques que l'on retrouve fréquemment à propos de la télévision, cet appareil domestique qui s'est invité dans nos vie et dans celle des personnages de la Jamais Contente :

« Dans la maison le poste de télévision est vécu comme un compagnon de la vie familiale, presque banal, (...) le spectateur n'est pas obligé de garder les yeux sur l'écran de télé, le poste reste allumé pendant que le spectateur (incarnation du foyer) va et vient »<sup>30</sup>.

Bien des choses ont été dites sur l'omnipotence de la télévision. On lui reproche de vouloir se substituer à la vie :

---

<sup>28</sup> *Ibid.* p.61

<sup>29</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* in *Essais 2 (1935-1940)* Paris : Éditions de Noël, 1983, p.119-120

<sup>30</sup> Vito Acconci « Télévision, meuble et sculpture : chambre avec vue américaine », dans *La vidéo, entre art et communication*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1997, p.136

« Présence tautologique d'une réalité plus que réelle, définitive, insistante, haute en couleur, spectacle morne et continu du toujours nouveau identique : l'immédiat être-là de ce qui n'a pas d'être et se donne pour l'être : « l'effet télévision » »<sup>31</sup>.

Au lieu de nous endormir, elle devrait plutôt veiller pour nous et nous faire remarquer que la vie est paradoxale : « La télé vise à dominer le temps, à s'y substituer. À être le temps, au lieu d'en affirmer, par différence, la présence »<sup>32</sup>. On s'inquiète aussi qu'avec la télévision, il n'y a plus de miroir :

« Écran de rêve, scène de la présence du destin, icône ou tableau-fenêtre, toutes les formes impliquaient un cadre symbolique, un passage vers un autre lieu : la télévision se caractérise par le direct, la continuité, l'absence de distance, de séparation »<sup>33</sup>.

Enfin, on accuse la télévision de rendre impotents les téléspectateurs : « l'inflation des images a neutralisé le regard, nivellement indistinct de tout dans un flux continu et toujours actuel »<sup>34</sup>. Toutefois, de la même façon que les images cinématographiques ne sont pas porteuses d'une prétendue essence du cinéma, cet « effet-télévision » n'est pas l'effet de l'appareil télévisuel, mais bien d'une opération qui commande ces images. On ne peut « déduire des propriétés de l'appareil de production et de diffusion les formes d'identité et d'altérité des images »<sup>35</sup>. Or, ce qui se cache derrière le désaveu de la télévision, considérée comme impure, populaire et intransitive, est la condamnation de l'union des contraires de la parole muette.

---

<sup>31</sup> Youssef Ishagpour, *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*, Paris, Éditions de la différence, 1986, p.19

<sup>32</sup> Antoine de Baecque & Thierry Jousse, *Le retour au cinéma*, Paris, Hachette, 1996, p.

<sup>33</sup> Youssef Ishagpour, *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*, Paris, Éditions de la différence, 1986, p.19

<sup>34</sup> *Ibid.* p.26

<sup>35</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique Éditions, 2003, p.26

La critique féroce de la télévision est le fruit d'une conception moderniste du régime esthétique des arts qui réclame l'autonomie et la séparation des arts comme moyens pour combattre le régime poétique. Cette fracture entre les arts se prolonge par un « écart sublime », une rupture entre les sphères d'expériences et de rationalité, entre la vie quotidienne et les formes pures d'art. Or, les images « pures » n'existent pas puisqu'elles sont avant tout des opérations : « les images de l'art sont, en tant que telles, des dissemblances (...). (...) l'image n'est pas une exclusivité du visible »<sup>36</sup>. L'image n'est pas strictement visuelle, pas plus que la phrase n'est exclusivement l'affaire des mots. Les images « esthétiques » participent d'un régime *d'imagéité* issu d'une tradition romanesque inaugurée par Flaubert : « celle d'une ambivalence où les mêmes procédures produisent et retirent du sens, assurent et défont la liaison des perceptions, des actions et des affects »<sup>37</sup>. Il est possible d'évoquer l'absence de normativité dans les rapports qu'entretiennent entre eux les arts sans tomber dans le discours moderniste de la spécificité. Rancière en conclut que

« Quand se trouve délié le fil de l'histoire, c'est-à-dire la mesure commune qui réglait la distance entre l'art et celui des autres, ce ne sont plus simplement les formes qui s'analogisent, ce sont les matérialités qui se mélangent directement »<sup>38</sup>.

Mes montages sonores, les scènes d'assaut de *La Jamais Contente* ainsi que les *Portraits* s'identifient à cette démarche en ceci qu'ils engendrent des agencements. Ils effectuent des combinaisons entre les matériaux, mais aussi entre les formes d'art : « les mots et les

---

<sup>36</sup> *Ibid.* p.15

<sup>37</sup> *Ibid.* p.14

<sup>38</sup> *Ibid.* p.52

formes, le dicible et le visible, le visible et l'invisible se rapportent les uns aux autres selon des procédures nouvelles »<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> *Ibid.* p.21

## TROISIÈME PARTIE

### UN SENSORIUM SPATIO-SONORE

#### Art / non art

La nouvelle correspondance des arts du régime esthétique s'accompagne d'un « mélange des matérialités », une « grande juxtaposition chaotique, un grand mélange indifférent des significations et des matérialités »<sup>1</sup>. Or, cette conception - opposée à la conception moderniste - du régime esthétique des arts juge ces appareils de reproduction en tant que machine de création et non comme instruments s'opposant à l'œuvre unique. Ces appareils de la reproduction technique - sonores ou visuels - devenus appareils de création, radicalisent les principes constitutifs de l'art esthétique de deux façons : par la remise en jeu des rapports entre création active et reproduction passive ainsi que par la mise en disponibilité généralisée des images et des sons.<sup>2</sup> Ces techniques favorisent donc - mais ne les créent pas - de nouvelles voies à cette correspondance esthétique des arts. Or, cette redéfinition des rapports entre le conscient et l'inconscient, la matière et l'esprit, la pensée et la non-pensée, est indissociable d'un brouillage de l'opposition même entre art et non-art.<sup>3</sup>

Thierry Jousse, dans *Après la mort du cinéma*, suggère que la « mouche » dans *The Fly*, de David Cronenberg, soit interprétée comme une métaphore de l'idée d'un corps « mutant » et des possibilités de découpage infini des images qui font du metteur en scène cinématographique un véritable « Frankenstein » des temps modernes « qui a tout

---

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique Éditions, 2003, p.54

<sup>2</sup> Jacques Rancière, « La métamorphose des Muses » dans *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002, p.32

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 33

pouvoir sur l'image, peut coudre et recoudre à loisir les corps »<sup>4</sup>. Jousse postule que l'image, dans *La Mouche*, « est au cœur d'un vaste ensemble techno-scientifique. (...) Cronenberg s'interroge sur le corps comme noyau central du cinéma, sur sa décomposition, sa recomposition, et l'incertitude dans laquelle nous nous trouvons face à cette situation neuve »<sup>5</sup>. Or, selon Rancière, l'identification de l'art et du non-art est comparable à un devenir-insecte. D'une part, on assiste au glissement d'une image pure - où académisme classique et avant-garde utopique s'accordent... - à une image impure, « mutante », glissement de l'art des notes à l'art des sons : « Passage du règne des oiseaux chanteurs à celui des insectes experts en stridulations, grattages et frottages »<sup>6</sup>. De plus, l'origine de ces « chants d'insectes » sont multiples : ils peuvent être « vrais » ou synthétiques, uniques ou reproduits en série. L'insecte exprime donc ce potentiel combinatoire : « Il est proprement l'interchangeabilité de ces modes de production de « particules sonores »<sup>7</sup>.

\*\*\*

Je fais régulièrement de la radio depuis dix ans. Chaque émission est pour moi l'occasion de déployer une vaste tapisserie constituée d'une multitude de sources sonores et musicales. J'ai toujours aimé entremêler des sons électroacoustiques, un air « pop », un morceau compliqué de jazz et des voix dignes d'un groupe « soul ». À mes débuts, je me plaisais à mélanger quatre ou cinq sons afin de produire une insupportable cacophonie pouvant durer facilement trente minutes. Maintenant, je tente de raffiner cette agressivité, de la rendre plus nuancée, tout en essayant de ne pas renoncer totalement à cette

---

<sup>4</sup> Antoine de Baecque & Thierry Jousse, *Le retour au cinéma*, Paris, Hachette, 1996, p.60

<sup>5</sup> *Ibid.* p.57

<sup>6</sup> Jacques Rancière, « La métamorphose des Muses » dans *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002, p.33

<sup>7</sup> *Ibid.* p.33

esthétique « bruitiste ». Selon Rancière, tous les matériaux portent en eux une vérité muette, cette « poéticité », cette « puissance de langage immanente à tout objet »<sup>8</sup>. De fait, musiques, sons, extraits de films ou de télévision, conversations téléphonique, tout me semble pertinent au peuplement de mes émissions et de mes montages sonores. Je n'ai jamais hésité à puiser dans tout ce que j'avais sous la main. Ma démarche évoque ainsi la parole muette en tant que poème du « poème du monde », poème donc de la « manière dont une vérité se donne à une conscience collective sous formes d'œuvres et d'institutions »<sup>9</sup>. Or, cette vérité est double : d'une part, elle est l'expression d'une conscience unique, irréductible à autre chose qu'elle-même ; d'autre part elle est le reflet d'une société, elle témoigne de la communauté dont elle est issue. Ces deux pôles, en apparence antinomiques, sont plutôt en rapport d'entre-expressivité : « Chacun exprime l'autre mais sans qu'il existe de norme de cette réciprocité »<sup>10</sup>. La parole muette des choses peut prendre deux formes correspondant à « deux grandes manières de faire parler aux choses le langage de leur mutisme »<sup>11</sup>. La première consiste à laisser parler d'elle-même cette « présence pure » des images, donc à garder intacte cette réalité brute. Or, cette puissance de la forme muette se doit d'être « énoncée » si l'on veut qu'elle soit perçue comme telle. Car, paradoxalement, la parole muette des matériaux hétéroclites est indissociable d'une mise en parole. Intervient alors la seconde manière consistant à croire en la nécessité de faire communiquer ces images pour les faire parler. Mes montages sonores effectuent ce contradictoire travail de conciliation. Ils laissent, par moments, ces matériaux s'exprimer par leurs propres voix, autrement dit, je ne « mixe » pas

---

<sup>8</sup> Jacques Rancière, *La parole muette*, Paris, Hachette littératures, 1998, p.41

<sup>9</sup> *Ibid.* p.40

<sup>10</sup> *Ibid.* p.51

<sup>11</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p.226



systématiquement tout. Toutefois, les blocs constitués de plusieurs matières sonores ponctuent également ces images sonores demeurées intactes. Ces mêmes blocs combinent et re-combinent sans cesse des matériaux de toutes sortes si bien qu'on perd de vue toute provenance pour n'entendre qu'un « magma » sonore original. Nous l'avons vu, l'opération de liaison des phrases-images donne une « mesure esthétique » à ces montages d'éléments hétéroclites. Mes montages sonores se constituent donc de toute une gamme de petites phrases-images réunies en une mosaïque formant une grande phrase-image. Ces multiples combinaisons affirment « la puissance de parole inhérente à toute chose muette en même temps que le pouvoir infini du poème de se démultiplier en démultipliant ses modes de paroles et ses niveaux de signification »<sup>12</sup>. Ainsi s'accordent, tout en se contredisant, l'œuvre d'art considéré comme vision unique d'un individu et l'art de masse jugé comme produit de consommation, vulgaire et dépourvu de personnalité.

\*\*\*

La parole muette correspond à la définition que donne Vico de la poésie antique : « langage symbolique, (...) qui parle moins par ce qu'il dit que par ce qu'il ne dit pas, par la puissance qui s'exprime à travers lui »<sup>13</sup>. Les *Portraits* expriment ce pôle de la parole muette qui entend les images comme « purs blocs de visibilité, imperméables à toute narrativisation, à toute traversée de sens »<sup>14</sup>. L'emphase sur des éléments banals des deux photos, jusqu'alors subordonnées à l'illustration d'un ensemble, révèle ce désir de montrer ce qu'un portrait photographique oblitère normalement, de faire parler ce qui ne parle pas. Les différentes composantes des photos, dotées d'une vie autonome tout en

---

<sup>12</sup> *Ibid.* p.205

<sup>13</sup> Jacques Rancière, *La parole muette*, Paris, Hachette littératures, 1998, p.39

<sup>14</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique Éditions, 2003, p.20

étant combinable à l'infini, deviennent des matériaux disponibles afin de construire des environnements anamorphiques. Un chemin qui semble anodin sur la photo devient une route sillonnée par un long travelling avant. Une personne anonyme, dont le corps et l'identité apparaissent bien « cadrés », devient une entité inquiétante aux frontières floues. La déconstruction de l'image d'un arbre ou d'un sentier crée un paysage, d'un visage ou d'une main s'échafaude un corps. Les métamorphoses révèlent une vérité, un secret enfouis dans cette matière. En ces mêmes matériaux s'expriment également l'autre facette de la parole muette, selon laquelle l'image fournit des « témoignages lisibles d'une histoire écrite sur les visages ou les objets »<sup>15</sup>. Les multiples combinaisons opérées par le photo-montage et les témoignages rendent également effective cette parole chiffrée. On entend ainsi les gens interrogés murmurer, hésiter, l'une des femmes fait des fautes de français et demande la traduction d'une expression anglaise. Ces mêmes individus ont pu, en plus de regarder ces deux photos, les manipuler, les toucher et c'est cette « expérience » qui m'a servi de matériel. Ils se remémorent, de manière explicite ou implicite, leurs propres souvenirs et expériences. Ils ont peut-être ainsi tenté de faire revivre les souvenirs cachés au fond d'eux-mêmes, ces visages sans voix qui les hantent et à qui ils ont voulu donner un dernier sursaut d'existence. Nous pouvons ainsi suggérer que par l'intermédiaire d'un travail de collage, les personnes interrogées aient inconsciemment tenté de « ressusciter » non seulement les deux inconnus mais également leurs propres expériences. Ainsi, les *Portraits* n'évoquent pas uniquement la parole muette des deux portraits photographiques, mais aussi la parole muette des portraits que donnent d'eux-mêmes les gens interrogés. Cet « échafaudage » se répercute ensuite dans mon travail de montage qui devient également un portrait de ma propre démarche. Par

---

<sup>15</sup> *Ibid.* p.20

exemple, pour donner une direction au montage des voix, je me suis servi de détails que plusieurs personnes ont remarqués dans les photos, comme cette cigarette et le bout de bras sur la photo de l'homme. Cette méthode se rapproche dès lors d'une démarche anachronique de l'histoire de l'art :

« Warburg, se laisse traverser par le temps et habiter par les traces d'un passé qui n'est pas le sien. Il entremêle l'expérience vécue à l'expérience érudite et à celle des images, il fait travailler le mixte et le montage, il remonte le temps »<sup>16</sup>.

Mes *Portraits* s'accordent ainsi avec le régime esthétique qui postule qu'il n'y a pas « de détails méprisables (...) parce qu'il n'y a pas de choses qui ne porte la puissance du langage »<sup>17</sup>.

Cette polarité de la parole muette se révèle également dans *La Jamais Contente*. À l'instar des visages des *Portraits*, le mutisme des « coureurs » est très « bavard ». Ce silence laisse une large place à ce « chiffre d'une histoire écrite en formes visibles »<sup>18</sup>, mais aussi à cette dimension de l'image en tant que « réalité obtuse, mise en travers du sens et de l'histoire »<sup>19</sup>. Aussi, nous avons filmé toute l'entrevue qui se déroulait dans une station de radio, même lors des pauses musicales. Ceci m'a donné un vaste bassin où j'ai pu ensuite puiser toutes sortes d'images de la même façon que j'aime à piger dans toutes sortes de banques de musiques et de sons. Il y a également une utilisation d'un matériel dit « secondaire ». Par exemple, lorsque Héloïse et Mario regardent une télévision où l'on voit un extrait que j'ai filmé lors d'une répétition. Les voix qu'ont écoutées les membres de la *Jamais Contente* lors de l'entrevue avaient été enregistrées

<sup>16</sup> Sylviane Agacinski, *Le passeur de temps : modernité et nostalgie*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p.123

<sup>17</sup> Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, p.37

<sup>18</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique Éditions, 2003, p.20

<sup>19</sup> *Ibid.* p.20

pendant les auditions. Pour la musique, Manuel Chantre a procédé de la même façon, n'hésitant pas à reprendre les mêmes sons de la vidéo ainsi que d'autres sons qui ne font pas partie des plans choisis au montage final.

Les assauts de *La Jamais Contente* correspondent à cette idée que « c'est désormais la « partie matérielle » du langage (...) qui prend la place de la "partie intellectuelle" »<sup>20</sup>. Or, le langage ici n'est point le langage des mots mais plutôt le langage des images. En effet, ces images ne présentent rien d'autre que leur propre expressivité, et si elles doivent dire quelque chose, c'est dans leurs propres mots qu'elles le disent, par des combinaisons avec ces autres images qui participent du même régime. La double poétique de la parole muette y parle également. Ainsi, certaines images en extrême ralenti nous font voir des choses qu'on ne verrait pas à l'œil nu, comme ce visage d'Héloïse qui se retourne lors du second assaut.

Nous avons vu que le régime esthétique se définit tout entier par la tension entre ses deux polarités, l'image en tant que singularité incommensurable et en tant qu'opération de mise en communauté<sup>21</sup>. Selon Rancière, dès lors que les instruments de reproduction se font instruments de création, la *mimesis* ne peut plus être considérée comme une simple activité de reproduction machinale puisqu'elle est « tout autant une manière, politique et sociale, de découper, avec les possibles de l'art, les espaces et les temps, les places et les rôles qui définissent une communauté »<sup>22</sup>. Ces outils façonnent un espace où fusionnent ces deux pôles de la parole muette, cette factualité brute et cette décision artistique. Cet espace contradictoire, Rancière le compare à l'espace des installations.

---

<sup>20</sup> Jacques Rancière, *La parole muette*, Paris, Hachette littératures, 1998, p. 20

<sup>21</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique Éditions, 2003, p.44

<sup>22</sup> Jacques Rancière, « La métamorphose des Muses » dans *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002, p.28

### La Mimesis

Dans *La République* de Platon, l'union spatio-sonore de « l'espace théâtral avec le bruit de la reproduction généralisée et l'égalité amorphe du « règne des masses » »<sup>23</sup> est jugée contraire à l'éthique et condamnée par le philosophe. La *mimesis*, lieu du « multiple » puisqu'elle relègue au second degré le récit, s'oppose à l'unité de la « grande parole oratoire » qui normalise les rapports entre le dicible et le visible. Selon Rancière, la situation paradoxale de la musique dans l'ordre mimétique classique de la *Poétique* d'Aristote reflète bien l'aversion du régime poétique envers ce « sensorium spatio-sonore ». La musique occupe une place bien déterminée dans la hiérarchie aristotélicienne : avant le spectacle théâtral mais après les fables et les discours.<sup>24</sup> D'une part, en tant que « chant », elle s'accorde bien avec « le couple matriciel du poème qui dépeint et de la peinture qui raconte »<sup>25</sup> mais, d'un autre côté, ce même couple ne tarde pas à condamner le mutisme de la musique lorsque celle-ci « ne dit rien ». La musique « muette », cet « art des sons », produite par des instruments mimétiques « vulgaires », se caractérise par l'impossibilité de déterminer les effets sur les esprits, contrairement au discours dont il est possible de prédire l'effet sur un public. Aux dires de Rancière, le privilège donné à cette non-correspondance, à cette identité des contraires, correspond à « l'art propre de l'âge esthétique » : « l'art de l'espace qui fait voir ce qui ne se voit pas et qui ne s'entend que dans le discord : l'union contradictoire de la parole qui ne montre pas et de la musique qui ne parle pas »<sup>26</sup>.

\*\*\*

---

<sup>23</sup> *Ibid.* p.28

<sup>24</sup> *Ibid.* p.29

<sup>25</sup> *Ibid.* p.29

<sup>26</sup> *Ibid.* p.31

Dans les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, les opérations métamorphiques célèbrent une nouvelle image et une nouvelle présence, engendrées par la manipulation vidéographique. Elles réfutent ainsi « la grande doxa contemporaine qui accuse l'écran fatal, le règne du spectacle et du simulacre »<sup>27</sup>. Or, ces nouvelles icônes sont créées par le montage. Les *Histoire(s) du cinéma* sont une tentative de dépassement de la contradiction de la parole muette, puisque tentant de valoriser la pure présence tout en affirmant la force de la manipulation souveraine. Aux dires de Rancière, ces *Histoire(s)* ne sont pas l'échec d'une démarche qui tenterait de faire correspondre ces inconciliables, mais plutôt l'inverse : la radicalisation de leur opposition jusqu'à leur fusion. Or, Rancière affirme que les installations, lorsqu'elles se font « art de la projection des sons et des images », matérialisent cet espace contradictoire où se fusionne la décision artistique et la factualité brute. Certains films, tels les *Histoires du cinéma*, réalisent cet « art de la mise en espace » et activent ce continuum spatio-sonore.

C'est le sens que semble prendre la réflexion de Jousse lorsqu'il évoque certains films fonctionnant *comme* des installations vidéos *et* comme des environnements : « Les frontières entre le dehors et le dedans, l'extérieur et l'intérieur sont remises en questions, elles tremblent, deviennent fragiles, perméables »<sup>28</sup>. Les *Portraits*, les scènes de galeries et les assauts de *La Jamais Contente* répondent à cette définition. Elles évoquent ces « environnements-vidéos » constitués de segments qui peuvent être pris par n'importe quels bouts puisque le temps y est spatialisé<sup>29</sup>. Dans le dernier assaut, par exemple, lorsque certains plans d'assaut sont juxtaposés à l'espace de galeries, il est impossible de « focaliser » sur quoi que ce soit. Par ailleurs, lorsqu'elles exploitent le circuit fermé et

<sup>27</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique Éditions, 2003, p.235

<sup>28</sup> Antoine de Baecque & Thierry Jousse, *Le retour au cinéma*, Paris, Hachette, 1996, p???

<sup>29</sup> *Ibid.* p.84

l'interactivité, les scènes de *La Jamais Contente* correspondent à ces films-installations qui placent « le spectateur dans d'autres conditions de réception des images (...) en position d'être pensé par ces plans de cinéma, d'être regardé par eux »<sup>30</sup>. À l'image des personnages qui déambulent dans ces scènes de galeries, les spectateurs peuvent se promener dans l'image, échanger avec elle. Ces scènes de galeries, ainsi que les images que l'on voit dans les téléviseurs, pourraient très bien être projetées dans un espace où les spectateurs se déplaceraient parmi toutes ces images. Dans un autre registre, la situation de Jack, dans *The Shining*, est l'incarnation d'une débauche de production d'images : « L'hôtel-installation le dévore et il en devient à la fois l'opérateur, la figure et finalement l'installation elle-même »<sup>31</sup>. De ce point de vue, *La Jamais Contente*, truffée de micro-opérations de ce type, est un film-installation. Le film dévore d'abord la station de radio, l'animateur et les invités. L'animateur y est pour un temps l'opérateur et la station apparaît comme le centre de commande de l'installation. Les scènes d'assauts de *La Jamais Contente* opèrent semblable progression, une « auto-ingestion » y est également activée. Les derniers assauts dévorent finalement ce centre de commande, comme ils dévorent, à partir de l'assaut d'Héloïse, chacun des personnages qui les imaginent et qui deviennent finalement matériaux des assauts.

Les *Portraits*, les scènes d'assaut ainsi que celles des galeries correspondent à ces scénographies contradictoires que constituent ces « noces théâtrales du son et de l'image de l'espace et de la machine »<sup>32</sup>. Dans *La Jamais Contente*, les téléviseurs occupent une fonction de métaphore puisqu'on y retrouve les deux pôles de l'*ultima ratio* esthétique :

---

<sup>30</sup> *Ibid.* p.85

<sup>31</sup> *Ibid.* p.88

<sup>32</sup> Jacques Rancière, « La métamorphose des Muses » dans *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002, p.28

d'une part, ces images et ces sons « anamorphiques », sans formes définitives, représentent cette musique céleste, l'immatérielle matière lumineuse-sonore en mouvement ; d'autre part, ce jeu de mise en abyme et cette ré-utilisation des images et des sons du film symbolisent la métamorphose des instruments de reproduction, devenus outils de création, ainsi que l'activité de la volonté artistique souveraine<sup>33</sup>. Les *Portraits* et les scènes d'assaut activent cette opération d'anamorphose en ceci que leurs images sont « tirées » de leur contexte et ré-inscrites dans une phrase qui leur redonne leur place qu'elles avaient avant d'être écrites dans un ordre dicté par le régime poétique. Dans les scènes de galeries, les images du film jetées hors de leur contexte et « rejouées » dans les téléviseurs semblent répondre à une urgence d'être sorties de ce régime dans lequel je les ai enfermées pour qu'elles deviennent véritablement miennes.

### **Une nouvelle catharsis**

Le couple que constitue la musique céleste et les instruments vulgaires de la production et de la reproduction<sup>34</sup> révèle ainsi une nouvelle conception de l'espace : « À la topographie représentative des analogies entre le dicible et le visible s'oppose l'espace paradoxal engendré par l'art de la vibration sonore, c'est-à-dire de la matérialité dé-spatialisée »<sup>35</sup>. Cette « prédominance du fond musical », on la retrouve également chez Jousse lorsque celui-ci propose certains films de David Cronenberg comme posant métaphoriquement le problème de l'image de synthèse. Il estime que ces nouvelles images font émerger un nouveau paradigme représentatif : « nous quittons le domaine privilégié des théories

---

<sup>33</sup> *Ibid.* p.25-26

<sup>34</sup> Jacques Rancière, « La métamorphose des Muses » dans *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002, p.30

<sup>35</sup> *Ibid.* p.31



d'André Bazin selon lesquelles le cinéma se définit ontologiquement par l'enregistrement mécanique de la réalité pour entrer dans l'ère de la simulation généralisée »<sup>36</sup>. Évoquant *2001, L'odyssée de l'espace* comme possible point de départ de l'émergence de ce nouveau régime d'imagéité, Jousse se demande si le terme de plan est toujours approprié afin de qualifier les images d'un film comme *Natural Born Killer* :

« Peut-on encore parler de plan ? Il faudrait trouver un nouveau mot pour qualifier ces passages incessants d'images à la fois subliminales et convulsives. Des électrons autant que des projectiles mais décidément plus des plans »<sup>37</sup>.

Jousse rejoint ici Rancière lorsque celui-ci affirme que l'électricité est le médium technique par excellence du régime esthétique : « pure énergie lumineuse, matière réduite au point d'immatérialité, propre à coïncider avec l'immatérialité de l'art muet et à lui construire un espace »<sup>38</sup>. Ce devenir immatériel est au cœur des propos de Pierre Barrette, dans « *Transparence, réflexivité et corps différé* ». Selon lui, dans certains films utilisant l'image de synthèse « la représentation du corps joue (...) un rôle métaphorique, ce qui se trouve derrière cette idée du corps est en fait le corps du film, et que la dysfonction qui le frappe est assimilable à l'image de synthèse »<sup>39</sup>. Or, Jousse va plus loin et « propulse » le spectateur dans d'autres sphères, comparant le cinéma à un parc d'attractions et les spectateurs à un public de drogués « à la recherche de sensations forte et en quête d'une d'altération de sa perception »<sup>40</sup>. Ce n'est pas seulement le corps du film qui est attaqué :

<sup>36</sup> Antoine de Baecque & Thierry Jousse, *Le retour au cinéma*, Paris, Hachette, 1996, p.52

<sup>37</sup> *Ibid.* p.62-63

<sup>38</sup> Jacques Rancière, « La métamorphose des Muses » dans *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002, p.32

<sup>39</sup> Pierre Barrette « *Transparence, réflexivité et corps différé* » dans *Le corps différé ou la force du regard au cinéma*, dirigé par Charles Perraton, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, p.120

<sup>40</sup> Antoine de Baecque & Thierry Jousse, *Le retour au cinéma*, Paris, Hachette, 1996, p.50

le spectateur contemporain y trouve également son compte et par ces assauts s'en trouve déchiré, purgé, tout comme les personnages de *La Jamais Contente*.

## CONCLUSION

### L'INDÉCIDABLE

Selon Paul Virilio, « L'homme est monté sur le cheval en descendant des bras, du dos de la femme »<sup>1</sup>. La femme fut donc à l'origine du premier prolongement du combat, première « révolution du transport, elle a permis au chasseur de se spécialiser dans l'obscénité du duel narcissique et homosexuel »<sup>2</sup>. Cette « révolution du transport » s'est prolongée jusqu'à nos jours et l'homme fait maintenant « un » avec la machine locomotrice, auto-mobile : « Désir d'un corps métallique, le passager enclos dans l'habitacle automobile répète l'accouplement premier »<sup>3</sup>. De fait, mes vidéos sont révélateurs d'une pensée dorénavant séduite par l'accélération et domestiquée par un « Ministère du Temps »<sup>4</sup>. Cette adhésion au vertige de la vitesse est bien moderne et l'histoire de cette impatience est celle de l'homme par (et de) ses médias : histoire des trains, des voitures, des chars autant que celle des pigeons voyageurs et du télégraphe : « Les médias modernes mettent en cause le rapport ordinaire à la durée en annulant sans arrêt une nouvelle par la suivante (...) les machines à temps médiatique nous installent dans une impatience »<sup>5</sup>. *La Jamais Contente* et les *Portraits* donnent à voir une fusion entre les corps et les véhicules, qu'ils soient ou non d'information (c'est du pareil au même) : tant les hommes que les machines ne sont en définitive que vecteurs qui s'entremêlent. Cette omniprésence - dans le fond et dans la forme - des instruments médiatiques témoigne de la confusion de l'œil et du lieu, de l'attraction du spectacle

---

<sup>1</sup> Paul Virilio, *L'horizon négatif*, Paris, Éditions Galilée, 1984, p.40

<sup>2</sup> *Ibid.* p.39

<sup>3</sup> *Ibid.* p.51

<sup>4</sup> *Ibid.* p.84

<sup>5</sup> Sylviane Agacinski, *Le passeur de temps : modernité et nostalgie*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p.179

voyeur-voyageur. Or, cette identité normative entre l'espace public et privé, cette transparence, indique une profonde transformation de la conception de l'espace-temps. Selon Virilio, c'est la notion même de territoire qui tend à disparaître.

*La Jamais Contente* et les *Portraits* seraient donc l'image d'une pensée provenant d'une « société de course ». Cette pensée s'avère également « photographique » car elle se distingue de la pensée classique, comme le mentionne Sylviane Agacinski :

« La représentation du fugitif était difficile, voire prohibée par l'esthétique classique. (...) La photo ne pouvait entrer dans une histoire de l'Art où régnait cette imagination intérieure et toute spirituelle »<sup>6</sup>.

Agacinski prétend qu'en ces anciens cadres de l'art résident les fondements de la métaphysique occidentale dont la fameuse allégorie de la caverne de Platon est l'exemple typique : « La photo a brusquement démystifiée le rêve et l'imaginaire en exposant le monde à la lumière crue du jour et en faisant sortir les images des anciens cadres de l'art »<sup>7</sup>. Toutefois, « Une image visuelle n'est pas une image (comme une image matérielle) : on ne voit pas les cadres : le monde réel est dépourvu de bords définissables »<sup>8</sup>. Plus loin : « Il n'y a aucun cadre dont nous pourrions sortir pour aller au-delà de ce monde. (...) il n'existe ni métalangage, ni métavision, mais seulement des champs visibles où tout est vrai, tout est ombre »<sup>9</sup>. Or, les membres de *La Jamais Contente* sont très « près », au sens propre et figuré, de leurs propres reflets. Ils sont en représentation constante. On les voit et les entend à la radio, ils sont à la télévision, Éric prétend que les lèvres de Constance ne parlaient pas, cette même Constance qui est

<sup>6</sup> Sylviane Agacinski. *Le passeur de temps : modernité et nostalgie*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p.96-99

<sup>7</sup> *Ibid.* p.142

<sup>8</sup> *Ibid.* p.144

<sup>9</sup> *Ibid.* p.145

dégoûtée face à la simple mention de son corps vieilli. Lorsqu'on ne les voit pas dans un écran, ils parlent d'eux-mêmes comme s'ils étaient des images. Les seules images qu'ils regardent se limitent à des images d'eux-mêmes, qu'elles soient différées ou en circuits fermés. Ainsi, lorsqu'ils « imaginent » leurs propres corps découpés, dédoublés, lorsqu'il y a des effets cubistes avec leur propre image, on ne doit peut-être pas y voir qu'un simple jeu formel, mais bien un constat : « L'expérience des images (...) s'est incorporée à l'expérience vécue »<sup>10</sup> et qu'il n'existe plus de frontières entre l'expérience de la réalité et celle de la réalité des images. C'est le sens de la réflexion de Jousse qui n'interprète pas de façon catastrophique la télévision, s'en faisant plutôt une raison : « les images sont devenues la substance primaire de notre cerveau et le souvenir écran a trouvé sa forme télévisuelle. Le phénomène n'a d'ailleurs rien de tragique »<sup>11</sup>.

« C'est la prolifération et la vitesse des images, plus que leur contenu, qui sont ici libératrices »<sup>12</sup>. Ces propos de Jousse, suggérant l'émergence d'une nouvelle catharsis, rappelle ceux de Virilio évoqués plus haut. Ce besoin de télescopage se traduit par une nécessité grandissante de réduire à néant toute profondeur, toute horizon : négativité de l'horizon. Cette « esthétique de la disparition » évoque bien entendu l'une des formes de la parole muette : « l'immatérielle matière lumineuse-sonore en mouvement qui, du sein de son éternel non-vouloir engendre toute forme et toute mélodie »<sup>13</sup>. Or, il ne fait aucun doute que cette nouvelle catharsis est inhérente à l'autonomie des appareils de reproduction, ces « nouveaux » appareils de création configurant un espace où se perd la

---

<sup>10</sup> *Ibid.* p.64

<sup>11</sup> Antoine de Baecque & Thierry Jousse, *Le retour au cinéma*, Paris, Hachette, 1996, p.94

<sup>12</sup> *Ibid.* p.65

<sup>13</sup> Jacques Rancière, « La métamorphose des Muses » dans *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002, p.26

distinction même du modèle et de la copie, de l'activité et de la passivité<sup>14</sup>, opérant ainsi une mise en disponibilité généralisée des images et des sons. Cette disponibilité n'est certes pas sans évoquer *Les Histoire(s) du cinéma*. Selon Rancière, Godard, dans les *Histoire(s)*, opère un affolement de « la machine vouée à l'information, il procède par saturation de l'image et zigzag entre les images »<sup>15</sup>. Cette nouvelle catharsis est donc latente dans les *Histoire(s) du cinéma*. Toutefois, nous avons vu qu'il y avait un effort didactique, tant chez Godard que chez Marker, et que les efforts des deux réalisateurs s'inscrivent en faux face à la « défaite » du montage dialectique. Nous avons également vu que des vidéos comme les *Portraits* et *La Jamais Contente*, opèrent sans vergogne une fusion des deux pôles de la parole muette : les scènes d'assauts et les *Portraits* s'identifient davantage à une « rage chorégraphique »<sup>16</sup> qu'à une leçon pédagogique. Par ailleurs, cette nouvelle catharsis, selon Jousse, est inhérente à une cablophilie qui se rapproche davantage du « sampling » - évoquant encore une fois la musique - que d'un « ciné-club de salon ». Cette « nouvelle » cinéphilie, horizontale, rhizomatique et digitale, relativise l'auteur et dé-hiérarchise l'histoire du cinéma qui fait maintenant partie intégrante, que cela plaise ou non, d'un ensemble plus vaste : l'audiovisuel. Ce caractère immatériel, flottant, des images évoque le régime esthétique et ce sensorium spatio-sonore et ses « scénographies contradictoire » qui « n'ont pas fini de s'offrir et de se dérober en même temps aux jugements qui déplorent le spectacle-roi ou exaltent la dernière figure de sa critique radicale »<sup>17</sup>. Il appert ainsi que Jousse, lorsqu'il pose le problème de l'image de synthèse, s'interroge en fait sur les lendemains des *Histoire(s) du*

---

<sup>14</sup> *Ibid.* p.32

<sup>15</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 212

<sup>16</sup> Antoine de Baecque & Thierry Jousse, *Le retour au cinéma*, Paris, Hachette, 1996, p.70

<sup>17</sup> Jacques Rancière, « La métamorphose des Muses » dans *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002, p.35

*cinéma*, sur ce désir de télescopage, ce vertige de la vitesse, sur les répercussions du brouillage entre l'art et le non art, sur les conséquences des frontières de plus en plus diffuses entre les images, nos souvenirs et nos idées. Ces questionnements ne sont certes pas sans conséquences sur ma méthode de créations qui n'a de cesse de jouer sur les limites entre fictions et fictions de mémoire. Cette indécidabilité, concernant « les différentes manières d'archiver, de fictionner et de théâtraliser l'archive »<sup>18</sup>, force l'effort de réflexion et m'oblige à me positionner face aux dangers, d'une part, d'un plaisir trop ludique, relativiste et sensitive des images et, d'autre part, d'une posture trop puriste, élitiste et intellectuelle face à ces mêmes images.

---

<sup>18</sup> *Ibid.* p.34-35

## BIBLIOGRAPHIE

- ACCONCI, Vito, « Télévision, meuble et sculpture : chambre avec vue américaine », dans *La vidéo, entre art et communication*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1997, 239 pages
- AGACINSKI, Sylviane. *Le passeur de temps : modernité et nostalgie*, Paris, Éditions du Seuil , 2000, 207 pages
- BAECQUE, Antoine de & JOUSSE, Thierry, *Le retour au cinéma*, Paris, Hachette, 1996, 142 pages
- BARRETTE, Pierre « Transparence, réflexivité et corps différé » dans *Le corps différé ou la force du regard au cinéma*, dirigé par PERRATON, Charles, Montréal, Université du Québec à Montréal , 1998, 155 pages
- BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* in *Essais 2 (1935-1940)*, Paris, Éditions de Noël, 1983, 215 pages
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 349 pages
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de Minuit, 1975, 159 pages
- DERRIDA, Jacques. *La parole soufflée* in *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, 436 pages
- ISHAGPOUR, Youssef, *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*, Paris, Éditions de la différence, 1986, 34 pages
- KELBER, Werner H. *Tradition orale et écriture*, Paris, Cerf , 1991, 332 pages
- RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette*, Paris, Hachette littératures, 1998, 190 pages



RANCIÈRE, Jacques, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, 77 pages

RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, Paris, La fabrique Éditions, 2003, 157 pages

RANCIÈRE, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, 243 pages

RANCIÈRE, Jacques, « La métamorphose des Muses » dans *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002, 311 pages.

VIRILIO, Paul. *L'horizon négatif*, Paris, Éditions Galilée, 1984, 305 pages

ANNEXE ABANDES VIDÉO REMISES EN GUISE DE MÉMOIRE

CHAVEZ, Raphaël, *Portraits*, Montréal, Université de Montréal, 2004, 5 min 18 sec.

CHAVEZ, Raphaël, *La Jamais Contente*, Montréal, Université de Montréal, 2006, 16 min. 16 sec.