

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

Poétique de la recherche. Parcours, rencontres et
décloisonnements dans le processus créateur

par
Myriam Germain

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 Maître ès arts (M.A.)
en études cinématographiques

Décembre 2007

© Myriam Germain, 2007



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Poétique de la recherche. Parcours, rencontres et
décloisonnements dans le processus créateur

présenté par :
Myriam Germain

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Serge Cardinal
président-rapporteur

Silvestra Mariniello
directrice de recherche

Olivier Asselin
membre du jury

Résumé

Qu'est-ce que la recherche artistique ? Aborder la recherche en tant que concept propre à la démarche artistique, nous place au cœur du travail, de la quête, du processus, de la dynamique de création, hors le cinéma et vers celui-ci. Ce mémoire tend à décrire cet aspect de l'historicité muette de l'œuvre par l'analyse des écrits réflexifs de l'artiste et d'observations de phénomènes. Des concepts voisins, dont ceux de Tarkovski (cueillette), Bachelard (rêverie), Kierkegaard (reprise), offrent un premier regard sur trois temps d'une poétique de la recherche : le parcours, la rencontre, et le décloisonnement. La problématique se réfléchit aussi dans les concepts élaborés par les cinéastes Trinh T. Minh-ha (intervalle) et Pier Paolo Pasolini (pastiche), ainsi que dans leur propre recherche. Cet angle d'étude fort peu exploré par la théorie de la création, souhaite mettre en lumière un processus, et tout comme Paul Valéry, interpellé, inspirer.

Mots clés : Histoire de l'art ; Cinéma ; Processus de création ; Recherche artistique ; Recherche-création ; Écrits d'artistes ; Théories des cinéastes ; Transdisciplinarité ; TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha) ; PASOLINI, Pier Paolo.

Summary

What is artistic research? Studying research as a concept of artistic nature, places us at the heart of the work, the quest, the process, the dynamic of creation, inside and out of the cinematographic box. This thesis seeks to unravel that aspect of the artwork's historicity through the analysis of the artists' reflexive writings and the observation of phenomena. Nearby concepts, such as Tarkovsky's "harvest", Bachelard's "reverie", Kierkegaard's "re-taken", offer a first glance on three times of the Poetics of Research: the journey, the encounter, the opening of boundaries. The problematic also reflects itself into the concepts worked out by the filmmakers Trinh T. Minh-ha (interval) and Pier Paolo Pasolini (pastiche), as well as into their own research. This angle of study, very little explored by theories of artistic creation, wishes to exhibit a process, and like Paul Valery, to challenge, inspire.

Keywords: Art History ; Cinema ; Creative Process ; Artistic Research ; Practice as Research ; Poetics ; Filmmakers' Theories ; Transdisciplinarity ; TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha) ; PASOLINI, Pier Paolo.

Table des matières

Résumé	iii
Summary	iv
Table des matières	v
Introduction	
<i>Ou l'esquisse du terrain de réflexion</i>	1
La poïétique, pour une philosophie de la création	4
Pratique transdisciplinaire de la recherche	6
La recherche en question(s)	11
Chapitre 1	
<i>Geste de recherche</i>	13
Le parcours	17
La rencontre	29
Les décloisonnements	40
Les effets de la recherche	45
Regard sur notre parcours du terrain de réflexion	49
Chapitre 2	
<i>Trinh T. Minh-ha</i>	50
Modeler une manière de rencontrer	51
Entre <i>teoria</i> et <i>praxis</i> : les <i>entre-vues</i>	58
Mouvements de frontières	61
<i>Surname Viet Given Name Nam</i> (1989)	64

Chapitre 3	
<i>Pier Paolo Pasolini</i>	77
Parcours et rencontres <i>en pasticheur</i> hérétique	80
<i>Oratio obliqua</i> : la recherche d'un alloglotte	82
<i>Appunti per un'Orestiade africana</i> (1969)	88
Le procès du pasticheur	94
Conclusion	
<i>La seconde esquisse</i>	98
La <i>recherche artistique</i> mise en scène	100
Médiagraphie	103
Annexe I – Œuvres de Trinh T. Minh-ha (1952-)	ix
Annexe II – Œuvres de Pier Paolo Pasolini (1922-1975)	x

Remerciements

Ce n'était qu'une parenthèse, une matinée passée avec Paul Valéry dans un coin défraîchi de la bibliothèque. « Hématopoïétique », pensait-il. J'avais lu ce mot sans l'entendre, sans me douter que j'en percevrais longuement l'écho.

À ceux qui parcourront ce mémoire, par affinité ou curiosité, merci de faire un don à la recherche sur les leucémies. Merci d'y penser. Entre Introduction et Chapitre 1, six mois se sont écoulés. Six mois pendant lesquels j'ai dormi et ai lu sur les travaux de ces autres chercheurs.

Ils créent, eux aussi, des merveilles et du temps.

Organisme officiel d'aide à la recherche sur les leucémies au Canada
Site sécurisé pour don : <http://www.canadadon.org/>
Spécifier : The Leukemia & Lymphoma Society of Canada

Faculté de médecine de l'Université de Montréal
Formulaire pour don : <http://www.med.umontreal.ca/documents/don.pdf>
Spécifier : Chaire de recherche en leucémie

Mes sincères remerciements à Silvestra Mariniello dont la finesse d'écoute et de discussion m'est précieuse. Depuis ma première ébauche jusqu'aux dernières révisions, vous avez été, par votre intelligence sensible, un guide incomparable, et, en quelques poussées éclairantes, l'inspiration d'un souffle qui m'a parfois fait défaut.

Merci aussi à Serge Cardinal pour les conseils de lecture et la générosité de ses commentaires en début de recherche. À la musicologue Sophie Stévance, pour l'intérêt partagé au carrefour de nos recherches. À l'historien des sciences Cornelius Borck, pour le partage de ses réflexions sur les processus de recherche artistique et scientifique. Aux collègues Dominic Bouchard et Marie-Christine Bréault, pour la complicité amicale dans ce parcours d'étude.

Un merci tout particulier au Dr. Elié Mouaïkel et à Orlando Prizio, pour la chaleur de leur support. Enfin, un merci ne saurait suffire pour tous ceux qui, d'épinards en betteraves, du Lac Simcoe à Milano, me sont force, amour et plaisirs.

Je n'écris pas seulement de la main,
Mon pied lui aussi veut toujours faire le scribe.
Ferme, libre et vaillant, il se met à courir
Tantôt à travers champs, tantôt sur le papier.

Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*

Introduction

Ou l'esquisse du terrain de réflexion

Recherche¹ – Travail du chercheur, c'est-à-dire de celui qui s'efforce d'établir de nouvelles connaissances ou d'obtenir des résultats nouveaux. Le premier cas concerne la recherche en esthétique ; elle s'apparente à la recherche philosophique ou scientifique, et travaille à mieux connaître tous les objets qu'étudie l'esthétique. Le second cas concerne la **recherche de l'artiste**, de l'écrivain, qui essaie des genres ou procédés neufs, ou travaille à découvrir comment réaliser certains effets ; elle est souvent moins systématique et plus empirique que la première. Il ne faut pas méconnaître le long travail de recherche qu'exige souvent l'œuvre d'art ; certaines œuvres n'ont d'ailleurs pour but que la recherche, en ce sens que ce sont des essais, des tentatives, et non des œuvres ayant leur fin en elles-mêmes.

En réponse à cette première définition fort insatisfaisante, Picasso objecterait : « Je ne cherche pas, je trouve ! »², et Tarkovski ajouterait : « Il n'y a rien de plus absurde que le terme de « recherche » appliqué à une œuvre d'art. Il ne fait en réalité que voiler quelque impuissance, un vide intérieur, un manque de véritable sens créateur, et une vanité misérable qui ne vaut rien. »

Mais comment nommer ce geste du processus créateur ? Comment saisir cette historicité muette de l'œuvre, ce temps perdu au sens même où l'entendait Proust ? Comment définir cet événement dont les traces pointent comme autant de sources enfouies dans l'œuvre ? Ces questions ouvrent, certes, sur des espaces de controverses et sur des aires traversées de quelques mystères. Pour certains, dont Picasso et Tarkovski, le terme *recherche*, à connotation cognitive

¹ SOURIAU, Étienne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, entrée : « recherche ».

² Commenté par TARKOVSKI, Andrei, *Le temps scellé*, traduit du russe par A. Kichilov et C. H. de Brantes, Paris, Cahiers du cinéma, 1989 [1986], p. 114-116.

et synonyme de tâtonnements, n'a pas sa place dans l'antre inspiré et *sauvage* de l'artiste. Mais, irrésistible, il ressurgit aussitôt dans l'expression de leurs propres parcours créatifs. Pour Tarkovski, en tant que geste de recherche de formes et d'images dans le processus créateur ; pour Picasso, en tant qu'œuvre d'*essai*, de processus de recherche, la distinguant de l'œuvre *finie*. Nous ne suggérons pas ici qu'il s'agisse de contradictions inconscientes, nous y retrouvons plutôt ce que Tarkovski nomme la « dynamique nécessaire au processus de création », soit la polémique qui le sort du seul état de contemplation, la discussion qui agit sur la « matière émotionnelle utile à l'élaboration des idées »³ :

« C'est alors que me vint cette idée de « temps scellé ». Elle devait me permettre de commencer à élaborer un concept dont la structure allait cerner le champ de mon imagination dans sa recherche de formes et d'images. »⁴

« On peut trouver l'une des plus célèbres recherches de bonne représentation du monde dans les carnets de croquis de Picasso pour son tableau de 1937 devenu un classique, *Guernica*. Picasso s'exprima en ces termes : « Les tableaux ne sont que recherche et expérience. Je ne peins jamais un tableau en tant qu'œuvre d'art. Tous sont des recherches. Je cherche constamment et il y a une suite logique dans cette recherche. C'est pourquoi je les numérote. C'est une expérience qui se déroule dans le temps. » »⁵

À ceux qui refusent de réfléchir à l'idée de la recherche en création, s'ajoutent ceux qui, d'abord préoccupés à débattre de la notion même d'*auteur*, castrent la réflexion, sur tout geste posé par ce dernier dont la nature est contestée. Ce débat sur l'*Auteur* (Truffaut⁶, Sarris⁷), sa mort (Barthes⁸, Foucault⁹) ou sa

³ TARKOVSKI, Andrei, *op. cit.*, p. 17-18.

⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵ MILLER, Arthur I., *Intuitions de génie. Images et créativité dans les sciences et les arts*, traduit de l'anglais par M. Filoche, Paris, Flammarion, 2000 [1996], p. 418-419.

⁶ TRUFFAUT, François, *et al.*, *La politique des auteurs. Les textes*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001 [1953-1997].

⁷ CAUGHIE, John (éd.), *Theories of Authorship*, New York, Routledge, 2005 [1981].

résurrection¹⁰, ne nous intéressera cependant pas. Dans une volonté marquée de contribuer, un tant soit peu, à nommer des gestes et événements parmi les plus beaux, nous réfléchirons avec le créateur, l'artisan, le *faire*, hors le cinéma, et vers celui-ci.

Cette prémisse quelque peu rebutante n'est nullement étrangère au quasi *vide théorique*¹¹ devant lequel se retrouvent les rares chercheurs qui choisissent d'embrasser ces questions. Parmi les branches de l'esthétique, il s'en trouve quelques-uns qui sont tout de même occupés à réfléchir aux composantes du processus créateur. L'esthétique, comme philosophie des beaux-arts, ayant pour objet de réflexion la faculté de percevoir, et de comprendre dans la perception même, a mené certains penseurs à poser la question d'une perception initiale qui *conduit* à l'œuvre – « Comment le domaine de l'art serait-il délimité sans référence aux conduites qui instaurent les œuvres ? »¹² – ouvrant ainsi le discours vers une philosophie de la création.

⁸ BARTHES, Roland, « La mort de l'Auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984 [1968].

⁹ HENDRICKS, Christina, « The Author[']s Remains: Foucault and the Demise of the Author-Function », *Philosophy Today*, vol. 46, n° 2, Colledgeville, 2002, p. 152-169.

¹⁰ ROMBES, Nicholas, « The rebirth of the Author », *CTheory.net*, Montréal, Arthur and Marilouise Kroker Editors, 2005. Consulté le 24.02.2007. [<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=480>]

¹¹ C'est un article de Robert Yergeau qui avait d'abord attiré notre attention sur ce *vide théorique*. « Le phénomène de la création littéraire dans les universités et l'enseignement particulier qu'elle appelle a pris une telle ampleur depuis quelques années qu'il a créé un certain vide (à la fois théorique et pratique) que l'on cherche fébrilement à combler. » YERGEAU, Robert, « Review of *Lecture et écriture : une dynamique. Objets et défis de la recherche en création littéraire* », *University of Toronto Quarterly*, vol. 72, n° 1, Toronto, Winter 2002/3, p. 77.

¹² PASSERON, René, « La poïétique », in SOURIAU, Étienne (dir.), *Revue d'esthétique*, vol. 24, n° 3, Paris, 1971, p. 235.

La poïétique, pour une philosophie de la création

« Toutes les recherches que l'on croyait closes se rouvrent. Qu'est-ce que la profondeur, qu'est-ce que la lumière [...]. Or, cette philosophie qui est à faire, c'est elle qui anime le peintre, non pas quand il exprime des opinions sur le monde, mais à l'instant où sa vision se fait geste, quand, dira Cézanne, il « pense en peinture ». »¹³

Maurice Merleau-Ponty

Rappelons d'abord les dérives linguistiques du *poiêtikê tekhnê* (art poétique) d'Aristote. Le substantif poétique¹⁴ découle du latin *poetica* « poésie, travail, art du poète », issu du grec *poiêtikê*, de même racine que *poiêtikos* (qui a la vertu de faire, de créer, de produire), *poiêma* (désigne ce que l'on fait, une création, une œuvre), et *poiein* (faire, fabriquer, produire, créer). Par extension il s'est employé pour désigner l'esthétique, la théorie d'un art. Puis, à l'instar de Paul Valéry, les linguistes et critiques modernes l'appliquèrent à la théorie de la création littéraire.

En 1937, Valéry s'intéressait non pas aux effets d'une œuvre perçue, non plus à l'œuvre en soi, ni à l'œuvre à faire, mais à l'œuvre en train de se faire, *in statu nascendi* :

« L'Histoire de la Littérature s'est grandement développée de nos jours, et dispose de nombreuses chaires. Il est remarquable, par contraste, que la forme d'activité intellectuelle, qui engendre les œuvres mêmes, soit fort peu étudiée, ou ne le soit qu'accidentellement et avec une précision insuffisante. »¹⁵

¹³ MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Éd. Gallimard, 1964, p. 60.

¹⁴ REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, entrée : « poème ».

¹⁵ VALÉRY, Paul, « Enseignement de la poétique », *Variété V*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, p. 287.

Pour nommer cette étude de l'œuvre qui *se fait* (*poiein*), Valéry s'inspire de l'étymologie de termes médicaux (« cellule hématopoïétique », où *se forment* les globules sanguins) et crée le mot *poiétique* « sans oser cependant le prononcer »¹⁶. La poiétique de Valéry cherche à analyser le mécanisme de l'acte créateur de l'écrivain ; à clarifier de façon critique des concepts du processus créateur, notamment ceux de *création*, d'*invention*, de *réflexion* ; à produire l'étude des techniques, des instruments, des matériaux.

Plus tard, les années soixante-dix verront naître un champ d'étude connexe, celui de la *critique génétique* des manuscrits, des traces de l'œuvre qui se fait, du *chantier*¹⁷, des dossiers de la création et de leur gestion par leur auteur. À cette même époque, sous la direction de René Passeron, les membres du Groupe de recherches esthétiques du CNRS (Centre national de la recherche scientifique, France) décrivent à leur tour la spécificité de la poiétique – mais cette fois pour tous les domaines de la création – comme étant l'étude, non pas de l'artiste, mais d'une structure opératoire dynamique. Cette structure ouverte relie l'auteur (individuel ou collectif) à une œuvre (achevée ou non). Passeron situe la poiétique dans une philosophie de l'histoire où l'homme est responsable et créateur de lui-même, par opposition à une conception anhistorique, métaphysique, de la révélation de l'œuvre, de son surgissement, telle une *acheiropoïète*.

Les méthodes de la poiétique décrites par Passeron sont de trois ordres¹⁸ : elle adopte les méthodes de toutes les sciences humaines, appliquées concurremment dans une sorte de pluralisme ; elle fait appel à l'introspection

¹⁶ VALÉRY, Paul, « Cours de poétique », *Variété V*, *op. cit.*, p. 300.

¹⁷ « Le « chantier » aménage la place d'une construction, les accidents d'une élaboration, aussi bien que l'espace de l'inattendu et de la trouvaille, [...] il est le lieu d'un saut vers ce qui sera l'espace esthétique où l'œuvre se détache. » NEEFS, Jacques, « La prévision de l'œuvre », *Genesis. Manuscrits, recherche, invention*, n° 6, Paris, Jean-Michel Place éditeur, 1994, p. 110.

¹⁸ PASSERON, René, *op. cit.*, p. 243-244.

de l'artiste, aux descriptions exactes qu'il donne de son expérience, à l'analyse phénoménologique de ses rapports avec son œuvre ; elle intègre cette connaissance des faits à une réflexion normative.

Notre observation d'un geste de *recherche* posé par le cinéaste s'inscrit donc dans ce champ d'étude que nous souhaitons, tout comme Valéry, prononcer et écrire « poétique »¹⁹. À la mesure de ce mémoire, nous ferons nôtres ses méthodes, en convoquant ce que Jacques Aumont nomme les *théories des cinéastes*.

Pratique transdisciplinaire de la recherche

« La poïétique a pour objet tout ce qui, en amont, est parvenu à lui donner [à l'œuvre] l'existence. Les sciences annexes de la poïétique ne sont donc pas seulement les sciences humaines. »²⁰

Vocabulaire d'esthétique

Dans *L'invention du quotidien*, De Certeau recense les formes d'une « poïétique »²¹, les *arts de faire* dans les structures dominantes. Cette créativité *tactique*, ces manières de faire, « par lesquelles des utilisateurs se réapproprient l'espace organisé »²², forment à ses yeux le réseau d'une *antidiscipline*. La *pratique transdisciplinaire de la recherche*, qui retiendra notre attention, s'inscrit dans ce réseau. Nous nous permettons de jouer avec les sens du mot

¹⁹ Le terme *poïétique* se présentait comme une démonstration étymologique et explicite de sens. De façon générale, Valéry utilise le terme *poétique* dans son « Cours de poétique », par exemple.

²⁰ SOURIAU, Étienne (dir.), *op. cit.*, entrée : « poïétique ».

²¹ « La « fabrication » à déceler est une production, une poïétique. » De CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien. I) Arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, 1990 [1980], p. XXXVII.

²² *Ibid.*, p. XL.

discipline²³ pour situer cette démarche. Si l'*interdisciplinarité* est faite d'échanges entre disciplines, d'un « système de relais »²⁴, ou « d'une articulation de savoirs »²⁵ dans une approche pédagogique par exemple, la *trans*²⁶disciplinarité, pour sa part, est marquée par l'interpénétration, la contamination, la transformation des savoirs, et ce, *hors de la discipline*.

« Il s'agit de la posture par laquelle on tente d'abandonner les points de vue particuliers de chaque discipline pour produire un savoir autonome d'où résultent de nouveaux objets et de nouvelles méthodes. »²⁷

Dans les « filets » de la dictature de la littérature naît un phénomène semblable, de façon manifeste ou secrète, entre les textes et hors des frontières du texte. Gérard Genette le nomme *transtextualité*²⁸, précisant ainsi un aspect du concept d'intertextualité amené par Julia Kristeva, qui découlait lui-même du concept de dialogisme chez Bakhtine. On parle alors de *transcendance* textuelle. Ce mouvement qu'elle observe dans la lecture du texte, Kristeva le reconnaît aussi

²³ « Discipline – Dérivé de *discipulus* (disciple) qui signifie « action d'apprendre, de s'instruire », et par suite « enseignement, doctrine, méthode », « éducation » et « formation militaire » ; enfin par extension, le mot désigne les principes, les règles de vie. Par métonymie, *une discipline* désigne une matière enseignée, une branche de la connaissance (1370). » REY, Alain (dir.), *op. cit.*, entrée : « discipline ».

²⁴ « La rencontre de deux disciplines ne se fait pas lorsque l'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre pour son compte et avec ses moyens propres un problème semblable à celui qui se pose aussi dans une autre. [...] Ce sont les mêmes secousses dans des terrains tout différents. [...] Il n'y a pas d'œuvre qui n'ait sa suite ou son début dans d'autres arts. J'ai pu écrire sur le cinéma, non pas par droit de réflexion, mais quand des problèmes de philosophie m'ont poussé à chercher des réponses dans le cinéma, quitte à ce que celles-ci relancent d'autres problèmes. Tout travail s'insère dans un système de relais. » DELEUZE, Gilles, « Le cerveau, c'est l'écran », *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 265.

²⁵ De BÉCHILLON, Denys, « La transdisciplinarité : méthode pour une anthropologie fondamentale », in GROUPE DE RÉFLEXION TRANSDISCIPLINAIRE, *Transdisciplines. Revue d'épistémologie critique et d'anthropologie fondamentale*, « Imaginaire, Raison, Rationalité », vol. 1, n° 2, Paris, Éd. L'Harmattan, 1997, p. 13.

²⁶ « *Trans-* – A en français les sens « au-delà de », « à travers » et marque le passage, le changement. » REY, Alain (dir.), *op. cit.*, entrée : « trans- ».

²⁷ De BÉCHILLON, Denys, *op. cit.*, p. 14.

²⁸ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

en d'autres lieux, comme nous, alors qu'elle réfléchit à la posture de Roland Barthes entre littérature et linguistique, et à celle de Christian de Portzamparc, figure importante de l'architecture moderne, dans une « pensée des sens » entre espace et langage :

« [Barthes] a opéré ce décloisonnement dans un style très particulier qui a su, sans aucune provocation, imposer des nouveaux objets, des interrogations insolites, grâce à un alliage intime d'élégance, d'ironie, de précision, de générosité et, bien entendu aussi, de révolte. »²⁹

« Chacun de nous a de l'espace une expérience rigoureusement personnelle. [...] Or cette dimension était absente de la tradition essentialiste, de ce qu'on apprenait autrefois de l'architecture. [...] Ce qui m'a aidé personnellement à l'imaginer et à la saisir, je crois que ce sont des romans, le cinéma, celui de Godard, celui d'Antonioni, et puis aussi la peinture et la sculpture. »³⁰

Ces manières de faire, empreintes de *liberté*, nous ont toujours inspirée et ses exemples sont nombreux. Que ce soit dans les recherches mathématiques de l'Oulipo³¹ (Ouvroir de Littérature Potentielle), dans l'étude cinématographique des haïku et idéogrammes chinois par Eisenstein, Tarkovski³², Greenaway³³, dans la recherche théâtrale³⁴ faite selon des modes de création propres à l'architecture, etc. C'est aussi ce qui séduisait Valéry chez Leonardo da Vinci.

« Je sentais que ce maître de ses moyens, ce possesseur du dessin, des images, du calcul, avait trouvé l'attitude centrale à partir de

²⁹ KRISTEVA, Julia (dir.), *Le plaisir des formes*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 67.

³⁰ De PORTZAMPARC, Christian, « Penser l'architecture », in KRISTEVA, Julia (dir.), *ibid.*, p. 74.

³¹ OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Éditions Gallimard, 2001 [1979].

³² Cet article cite les exemples d'Eisenstein et Tarkovski. NELSON, Tollof, « Theoretical apparitions of haiku: an intermedial interrogation of modernity », in MARINIELLO, Silvestra (dir.), *CiNéMAS, « Intermédialité et cinéma »*, vol. 10, n^{os} 2-3, Montréal, 2000.

³³ GREENAWAY, Peter, « 105 years of illustrated text », *Zoetrope All-Story*, vol. 5, n^o 1, San Francisco, Spring 2001. Consulté le 24.02.2007. [<http://www.all-story.com/>]

³⁴ ROY, Irène, *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1993.

laquelle les entreprises de la connaissance et les opérations de l'art sont également possibles ; les échanges heureux entre l'analyse et les actes, singulièrement probables [...]. »³⁵

« Posséder cette liberté dans les changements profonds, user d'un tel registre d'accommodations, c'est seulement jouir de l'intégrité de l'homme [...]. Léonard, de recherche en recherche, se fait très simplement toujours plus admirable écuyer de sa propre nature. »³⁶

Sensible à ces grouillements de la créativité « pris désormais dans les filets de la « surveillance » »³⁷ (songeons aux critiques d'un cinéma impur (Bazin³⁸) ou d'effrangement des arts (Adorno³⁹)), nous avons été d'autant plus attentive aux cinéastes qui recherchent hors le cinéma et vers celui-ci :

« Godard : Pensez-vous que la prise de conscience de ce nouveau monde ait des répercussions sur l'esthétique, sur la conception de l'artiste ?

Antonioni : Oui, je le crois. Cela change la façon de voir, de penser : tout change. Le Pop-Art démontre que l'on cherche autre chose. [...]

Godard : Vous sentez-vous plus proche des recherches des peintres que de celles des romanciers ?

Antonioni : Je ne me sens pas éloigné des recherches du nouveau roman, mais elles m'aident moins que les autres : la peinture, la recherche scientifique m'intéressent davantage. »⁴⁰

Le geste de *recherche* qui nous intéressera sera ainsi plus précisément celui qui se situe dans ce mouvement transdisciplinaire : « Toute pensée est matériau, et la pensée n'a pas de frontières : le créateur a cette capacité de *voir à travers les*

³⁵ VALÉRY, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Éditions Gallimard, 1957 [1894], p. 63.

³⁶ *Ibid.*, p. 74-75.

³⁷ De CERTEAU, Michel, *op. cit.*, p. XL.

³⁸ BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2002 [1962].

³⁹ ADORNO, Theodor W., *L'art et les arts*, traduit de l'allemand par Jean Lauxerois, Paris, Desclée de Brouwer, 2002 [1967].

⁴⁰ ANTONIONI, Michelangelo, « Entretien avec Michelangelo Antonioni par Jean-Luc Godard [n° 160, 1964] », *La politique des auteurs. Les entretiens*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001 [1972], p. 302-306.

choses. »⁴¹ Nous utilisons délibérément les termes *geste, posture, mouvement*. Il ne s'agit pas ici de parler de méthode systématique, d'un processus créatif déterminé, mais plutôt d'un événement créateur qui agit dans une démarche artistique, dans une réflexion fondamentale, ou dans la naissance d'un unique film. Cette attitude que nous privilégions témoigne d'un respect des transformations et de la non-fixité inhérente au processus de création que plusieurs créateurs qualifieront de *sauvage*⁴², d'organique. Il est vrai que la trajectoire de notre enquête puisse rappeler la méthode iconologique des historiens d'art, mais loin de nous l'idée d'aboutir à des conclusions closes⁴³ ou interprétatives⁴⁴.

⁴¹ BOISCLAIR, Isabelle, « Robert Lepage – Regard critique. Trans : « voir à travers les choses » », *CONTACT, l'encyclopédie de la création*, Montréal, 2006. Consulté le 24.02.2007. [http://www.contacttv.net/i_regard.php?id_rubrique=230]

⁴² DURAS, Marguerite, *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez*, Paris, Éditions Benoît Jacob, 2001 [1984], p. 36.

⁴³ « Le programme conduit à l'étude d'une tradition, de plusieurs traditions, qui définissent les composantes d'une vision du monde dans une culture donnée et à un moment donné de l'évolution intellectuelle. » MOLINO, Jean, « L'œuvre et l'idée », in PANOFSKY, Erwin, *Idea*, traduit de l'allemand par Henri Joly, Paris, Éditions Gallimard, 1989 [1924], p. XXII.

⁴⁴ « Voici qu'arrive notre Hercule Poirot, qui interroge les témoins – c'est-à-dire les témoignages littéraires contemporains ou antérieurs [...]. Telle est, en effet, la démarche de Panofsky et Saxl : reprenant les indications de Warburg et de Giehlow, ils voient, dans les textes de Marcile Ficin, une des sources principales de la gravure de Dürer. Ils ajoutent des sources empruntées à la tradition astrologique concernant Saturne pour arriver à un déchiffrement qu'ils considèrent comme systématique et complet de la gravure. » *Ibid.*, p. XXI-XXII.

La recherche en question(s)

« Je n'étais pas assez savant pour songer à développer le détail de ses recherches. *Qu'importe, me disais-je, ce qui n'arrive qu'une fois ? L'histoire m'est un excitant, et non un aliment. [...] Quand l'esprit est bien éveillé, il n'a besoin que du présent et de soi-même. Je ne recherche pas le temps perdu.* »⁴⁵

Paul Valéry

Quelques questions nous guideront dans l'observation du geste de recherche du cinéaste. Quels sont les différents temps de recherche dans le processus créateur ? Que sont ces instants de plénitude dans la recherche ? Déplier le concept de recherche peut-il contribuer à le sortir d'une réflexion paradigmatique où s'opposent théorie et praxis, intellect et inconscient, tâtonnement et surgissement ? Ses déclencheurs et ses poussées : Peut-on décrire ce qui mène l'artiste à partir en recherche ? Le geste de recherche porté par la puissance heuristique de la démarche transdisciplinaire contribuerait-il à *faire naître*, à avancer en des territoires inconnus ? Ses trajectoires et ses traces : Peut-on illustrer les mouvements de la recherche ? L'exemple rencontré chez Tarkovski précédemment nous permet-il de supposer que le concept de recherche traduise, entre autres, une dynamique entre deux activités de la pensée, celle de conceptualisation et d'analyse, et celle d'imagination ?, ou encore, l'une médiatisée par le langage verbal (les dits et écrits du créateur) et l'autre par des formes qui agissent dans l'œuvre ?

Nous l'avons dit, nous soulevons une problématique pour laquelle nous recensons très peu d'écrits. Afin d'explorer ces premières pistes nous emprunterons certains concepts voisins de la notion de recherche, entre autres chez Tarkovski (cueillette), Bachelard (rêverie), et Kierkegaard (reprise). Nous

⁴⁵ VALÉRY, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 65.

observerons les gestes de recherche des cinéastes Trinh T. Minh-ha (1952-) et Pier Paolo Pasolini (1922-1975), par l'étude de leurs écrits et de l'un de leurs films, soit, *Surname Viet Given Name Nam* et *Appunti per un'Orestiade africana*. Dans l'objectif d'illustrer divers temps de recherche, trois critères ont guidé le choix de ce corpus filmique : un savoir est mis en jeu dans le film ; le film énonce une recherche ; un mouvement hors le cinéma et vers celui-ci a créé dans l'oeuvre des signes indices d'une migration conceptuelle⁴⁶, d'une transformation. Inspirée par l'approche théorique de Trinh T. Minh-ha, notre discussion se fera *avec* le film et non *sur* le film, afin d'éclairer un processus, et, qui sait, interpeller, ouvrir des chemins de réflexion.

« When one starts theorizing *about* film, one starts shutting in the field; it becomes a field of experts whose access is gained through authoritative knowledge of a demarcated body of « classical » films and of legitimized ways of reading and speaking about films. That's the part I find most sterile in theory. It is necessary for me always to keep in mind that one cannot really theorize about film, but only *with* film. This is how the field can remain open. »⁴⁷

⁴⁶ « On entend ici par « migration conceptuelle » l'événement que représente le changement de « lieu » d'un concept. On envisage le « lieu » comme lieu d'élaboration du concept, en un sens large qui englobe tout ce qui constitue un sol épistémique stable, c'est-à-dire aussi bien un champ disciplinaire [...] ou encore la langue dans laquelle le concept reçoit un nom, en relation avec une culture particulière. » FEDI, Laurent (éd.), *Les cigognes de la philosophie*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2002, p. 5.

⁴⁷ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), MacDONALD, Scott, « Film as Translation », *Framer Framed*, New York et Londres, Routledge, 1992 [November 1989], p. 122.

Chapitre 1

Geste de recherche

« L'histoire des marches de l'homme à travers ses propres textes demeure en grande partie inconnue. »¹

Michel De Certeau

« Une chose est certaine : les recherches de l'artiste, c'est son affaire personnelle. »²

Andrei Tarkovski

La méconnaissance des recherches de l'artiste, nous l'évoquions précédemment, contraste avec la profusion d'études sur la *créativité* et ses techniques³. Les discours sur ces exercices du subconscient auxquels ont recours nombre d'artistes, et sur la *créativité*, entendue comme faculté de créer, posent toutefois problème à qui s'intéresse au travail de l'artiste dans sa complexité, ses mouvements, et ses forces. L'entrée « créativité » du *Vocabulaire d'esthétique* le souligne :

« La création artistique est un fait trop complexe, et d'ailleurs trop mal connu, pour qu'il soit sans danger de le rapporter à une faculté spécifique. [...] L'inconvénient de l'intervention ici de l'idée de faculté, c'est qu'elle décourage de chercher jusqu'à quel point l'activité créative est susceptible d'organisation dialectique et rationnelle [...]. »⁴

¹ De CERTEAU, Michel, « Lire : un braconnage », *L'invention du quotidien. I) Arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, 1990 [1980], p. 246.

² TARKOVSKI, Andrei, *Le temps scellé*, traduit du russe par A. Kichilov et C. H. de Brantes, Paris, Cahiers du cinéma, 1989 [1986], p. 117.

³ Schéma heuristique, concassage (*brainstorm*), mot inducteur, aléatoire (*cut-up*), synectique, analogique, antithétique, écriture automatique, cadavres exquis, etc.

⁴ SOURIAU, Étienne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, entrée : « créativité ».

En abordant la notion de recherche artistique, il ne s'agit pas de combler un vide par un autre extrême en traitant de démarche scientifique et de ses méthodes⁵. Certaines études universitaires privilégient toutefois cette approche, produisant un amalgame entre procédure de recherche et processus de création. L'artiste, alors considéré comme chercheur, effectue une enquête méthodique faite d'études préparatoires, d'esquisses, de réflexions théoriques, dans l'objectif d'enrichir une démarche créative. Nous reviendrons sur cette vision de la recherche-crédation, *practice as research* (P.A.R.) pour en présenter quelques principes.

Nous percevons la *recherche artistique* comme étant beaucoup plus englobante. Elle suggère une harmonie des facultés de sensibilité, d'entendement, d'imagination. Il importe donc, en premier lieu, d'en déplier le concept pour mieux le saisir.

La polémique citée en introduction le démontre, selon l'acception du terme, la recherche dans l'activité artistique provoque des grincements de dents ou traduit un travail profond et inspiré. Il évoque à la fois une recherche intérieure marquée d'un sentiment d'urgence, une recherche théorique et dogmatique, une recherche sophistiquée et élitiste d'une esthétique non figée, ou encore, une recherche ludique, une expérimentation du hasard, une exploration collective, hors des lieux traditionnels. Le passage dans la modernité a de plus doté le terme d'une dimension politique d'avant-garde, de l'*autrement*, de la contre-culture, contre l'institution. Notons, à titre d'exemple, le cas du domaine théâtral, depuis sa forme « naïve »⁶, à la plus cérébrale, poétique, distancée par le masque. Cette distance appelait déjà la recherche. Puis, un « théâtre de

⁵ Dédutive, inductive, systémique, problématique, prédiction, explication, expérimentation, vérification, théorisation, etc.

⁶ Andrès cite, entre autres, les mimes, acrobates, jongleurs, cirque, *music hall*, funambules, *commedia dell'arte*. ANDRÈS, Bernard, « Notes sur l'expérimentation théâtrale au Québec », *Études Littéraires*, vol. 18, n° 3, Québec, 1985, p. 37.

recherche » s'est multiplié en théâtre d'essai, théâtre expérimental, *open theatre*, théâtre parallèle, anti-théâtre, théâtre libre, *living theatre*, théâtre d'avant-garde, jeune théâtre, nouveau théâtre, théâtre alternatif, *happening*, performance, improvisation, atelier de recherche théâtrale, théâtre de laboratoire, théâtre d'intervention, théâtre multidisciplinaire, etc. Toutes ces étiquettes eurent pour effet d'isoler un théâtre dans les limites d'un *genre*, ce qui a pu nuire à sa réception. Mais surtout, tous ces sens voisins, cités concurremment, obscurcissent la réflexion sur la recherche et en avortent l'approfondissement :

« La seule notion d'expérimentation mériterait un débat de fond dépassant les limites de cet article : chaque compagnie, chaque comédien, chaque metteur en scène qui se respecte ne s'engage-t-il pas dans un processus de recherche qui culmine dans le type de production qui le caractérise ? »⁷

Revenons donc sur les définitions du terme *recherche*. Le *Vocabulaire d'esthétique* distingue la recherche empirique de l'artiste, de la recherche systématique du chercheur. Le terme est associé au travail de l'artiste qui cherche à innover, qui essaie des modes de création nouveaux, qui découvre certains effets, et dont les œuvres n'ont parfois pas de fin en elles-mêmes, mais ont valeur d'essai. Une adéquation y est faite, du bout des lèvres, entre recherche et le long travail de l'artiste. De façon plus nuancée, *Le Robert*⁸ définit trois sens de l'action de rechercher, qui ne se limite pas au fait d'innover. Nous en retenons l'essentiel, sans les exemples, et y ajoutons, en italique, des synonymes⁹ et cooccurrences :

⁷ ANDRÈS, Bernard, *op. cit.*, p. 15.

⁸ REY, Alain (dir.), *Dictionnaire Le Robert 2007*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2007, entrée : « recherche ».

⁹ BERTAUD Du CHAZAUD, Henri, *Dictionnaire des synonymes*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1989, entrée : « recherche ».

Recherche, n.f., Action de chercher, de rechercher. A – Effort pour trouver [*quelque chose, quelqu'un*] (prospection, fouille, enquête, battue, chasse, exploration, investigation, documentation, recension). Effort de l'esprit (*étude, observation, spéculation, tâtonnement*) pour trouver (une connaissance, la vérité). Le travail, les travaux faits (*expérience, expérimentation, examen, analyse*) pour trouver des connaissances nouvelles, pour étudier une question (recherches systématiques, abstraites, théoriques, empiriques). B – La recherche (*universitaire, scientifique, artistique*). Ensemble des travaux, des activités intellectuelles qui tendent à la découverte de connaissances et de lois nouvelles (sciences), de moyens d'expression (arts, lettres). C – Action de chercher à obtenir (quête, poursuite), recherche de la perfection, du bonheur, de plaisirs.

Nos lectures et ce bricolage nous mènent à proposer une définition de la recherche artistique :

La recherche artistique comprend l'ensemble des travaux et des activités intellectuelles qui s'inscrivent dans un désir de créer, une quête de l'artiste. Ce processus peut être marqué, à diverses reprises, par trois temps de recherche, à intensités variables. ● Les parcours : Effort pour trouver [*quelque chose, quelqu'un*] (prospection, introspection, fouille, enquête, battue, chasse, exploration, investigation, documentation, recension, cueillette, glanage). ● Les rencontres : Travail de l'esprit rationnel ou de l'inconscient (*étude, observation, contemplation, spéculation, tâtonnement, méditation, questionnement*) en abordant une réalité, un matériau, pour y sentir quelque chose (vision, intuition), y trouver une connaissance. ● Les décloisonnements : Les travaux faits par l'artiste selon des modes nouveaux, ou non, (*expérience, expérimentation, improvisation, examen, analyse*) pour trouver des connaissances nouvelles, des effets nouveaux, pour étudier une question (recherches systématiques, abstraites, théoriques, empiriques). – Le terme de recherche peut être attribué à l'œuvre qui a valeur d'essai, ou à celle dont le sens et le but sont d'exhiber les méthodes de l'artiste.

Nos analyses subséquentes pourront raffiner cette première définition de la recherche artistique. Tarkovski, dont les remarques sur la recherche nous ont beaucoup intéressée, s'insurge¹⁰ contre la pratique que nous décrivons à la dernière ligne. Mais il entend, comme nous, la recherche comme processus. Nous y reviendrons dans notre étude de ces trois temps de la recherche : les parcours, les rencontres, les décloisonnements.

Le parcours

Effort pour trouver [quelque chose, quelqu'un] (prospection, introspection, fouille, enquête, battue, chasse, exploration, investigation, documentation, recension, cueillette, glanage).

Observons le *aller-au-devant*, le parcours effectué dans une posture particulière de recherche. Le réel ou le virtuel est scruté par l'artiste qui y reconnaît un accord ou une rupture avec sa sensibilité, sa pensée, ou son imaginaire. Nous dressons ici un panorama de diverses postures de recherche et en citons quelques exemples sans toutefois, bien sûr, en épuiser les ramifications. Ce défrichage ouvre de nombreuses avenues dont l'exploration approfondie n'est pas l'objet de ce mémoire. Il vise plutôt à illustrer une variété de parcours de pensée de l'artiste qui cherche, à nommer des démarches, à repérer différentes poussées vers la recherche.

a) Le chercheur

La posture de l'artiste « chercheur » (documentariste ou non) se caractérise par une recherche informationnelle. Qu'elle soit ponctuelle ou approfondie, la recherche est effectuée par l'artiste, ou en collaboration avec des spécialistes

¹⁰ « Ce qui passe pour être de l'art de nos jours, n'est souvent qu'une mise en avant de soi-même. Or c'est une erreur de croire que la méthode puisse passer pour le sens et le but de l'art. La plupart des artistes contemporains pourtant s'adonnent, avec un exhibitionnisme effréné, à la démonstration de leurs méthodes. » TARKOVSKI, Andrei, *op. cit.*, p. 115.

consultants. Le cinéaste Howard Hawks disait, par exemple, au sujet de sa recherche pour *Land of the Pharaohs* (1955) :

« Nous avons été très aidés par plusieurs historiens du Département des Antiquités en Égypte, et surtout par un Français qui vit et travaille depuis des années juste à l'endroit où nous avons tourné [...]. Nous lui avons demandé, ainsi qu'à un grand nombre d'autres savants, de nous renseigner sur les us et coutumes des anciens Égyptiens ; mais probablement n'avons-nous tenu compte que des réponses qui nous plaisaient, de celles qui nous semblaient convenir le mieux à notre film. Avec les hiéroglyphes et les dessins, il est possible de reconstituer meubles et costumes, et même une grande partie du rituel pharaonique. »¹¹

La recherche peut ainsi se faire dans un souci de réalisme, de vraisemblance de la représentation. Le résultat de la recherche constitue une matière dont le créateur dispose librement, au gré de sa sensibilité. Mais l'artiste chercheur peut aussi parcourir le virtuel à la recherche d'un cadre de création, par exemple. C'est le cas de l'art conceptuel où l'artiste interroge des concepts clés contemporains.

b) L'érudit, l'archiviste, l'historien

L'artiste « érudit » propose une œuvre qui est le résultat de recherches de connaissances approfondies. L'art de la recherche étant centrale pour cet artiste, la question existentielle face au sens ou à la connaissance peut se présenter comme le sujet même de son œuvre. Les exemples en littérature sont nombreux :

« Au 20^e siècle, les auteurs qui poussent la recherche avec un soin extrême ne sont plus rares. On pourrait presque parler d'un nouveau genre romanesque, le roman érudit, regroupant des auteurs tels qu'Umberto Eco, Georges Perec, Michel Butor, Marguerite Yourcenar, Michel Tournier, Robertson Davies, Timothy Findley,

¹¹ HAWKS, Howard, « Entretien avec Howard Hawks par François Truffaut, *et al.* [n° 56, 1956] », *La politique des auteurs. Les entretiens*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001 [1972], p. 125.

Hubert Aquin, Philippe Sollers, Michel Houellebecq. [...] [Jorge Luis Borges], dont l'influence a été considérable, a sans aucun doute intégré l'érudition dans son œuvre de la façon la plus complexe, la plus originale et la plus troublante qui soit. [Il rend] compte à la fois d'un sentiment d'impuissance face à l'impossibilité de tout savoir, doublé d'une pulsion qui crée une forme d'accoutumance et oblige ses personnages à chercher toujours plus, même s'ils ne trouveront rien. »¹²

L'artiste érudit traite et produit des archives. Témoins de la recherche, elles peuvent parfois être consultées. Songeons entre autres à la bibliothèque personnelle de Marguerite Yourcenar dont les livres annotés et classés par périodes historiques, ainsi que les cartables thématiques d'illustrations et de photographies peuvent être consultés à sa résidence « Petite Plaisance », Northeast Harbor, Maine.

c) Le cueilleur

La recherche de l'artiste « cueilleur » est un processus créateur en soi, une expérience qui se déroule dans le temps. Quelques aphorismes de Bresson le soulignent, et ne sont pas sans rappeler l'exclamation de Picasso : « Corot : « Il ne faut pas chercher, il faut attendre. »¹³ « Sois aussi ignorant de ce que tu vas attraper qu'un pêcheur au bout de sa canne à pêche. (Le poisson qui surgit de nulle part.) »¹⁴ L'artiste dans un constant état d'éveil, d'attente, scrute, reconnaît, et cueille (le déchet, le matériau, l'idée, le point de départ, etc.).

« En amont du processus inventif il y a presque toujours la situation que Valéry appelle *l'état d'attente*, qu'il soit distinct ou indistinct, c'est-à-dire une disposition à la recherche. Avec *disposition*, on veut dire que le sujet tend à regarder ou à contempler les choses d'une certaine façon. [...] Peut-être D'Alembert pensait-il à cette

¹² VAILLANCOURT, Claude, *Le paradoxe de l'écrivain. Le savoir et l'écriture*, Montréal, Éditions Triptyque, 2003, p. 50-54.

¹³ BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Éditions Gallimard, 2005 [1950-1974], p. 76.

¹⁴ *Ibid.*, p. 115.

disposition du sujet quand il affirmait : « Le hasard n'arrive qu'à ceux qui le méritent ». »¹⁵

C'est ce sens de la recherche que Tarkovski conçoit, celle du processus de la cueillette en tant qu'expérience historique de l'artiste :

« Le rapport entre la recherche, en tant que processus (c'est l'unique façon de l'entendre), et l'achèvement d'une œuvre d'art, est le même que celui entre une cueillette de champignons et un panier plein de champignons. Seul ce dernier constitue l'œuvre d'art, au contenu bien réel et formel. Quant à la cueillette, elle est l'affaire personnelle de tout amateur de promenades et d'air pur. »¹⁶

Dans sa cueillette de « champignons » colorés, cachés, aimés, fascinants, connus, mystérieux, étrangers, dangereux, l'artiste crée un espace esthétique d'associations, d'emprunts, de rencontres. Une citation du sculpteur Henry Moore, tirée de *A Concise History of Modern Sculpture*, démontre que la cueillette, en tant que processus historique, est aussi lieu de la transformation esthétique du regard de l'artiste :

« Sometimes for several years running, I have been to the same part of the sea-shore. But each year a new shape of pebble has caught my eyes, which the year before, though it was there in hundreds, I never saw. [...] I choose out to see with excitement only these which fit my form-interest at that time. A different thing happens if I sit and examine a handful one by one. I may then extend my form-experience more, by giving my mind time to become conditioned to a new shape. »¹⁷

L'observation, la contemplation, la fréquentation, l'écoute, fait bifurquer le parcours du cueilleur. Dans ce processus se forme et se transforme la

¹⁵ CORTI, Maria, « Lieux mentaux et parcours de l'invention », in GRÉSILLON, Almuth (dir.), GIAVERI, Maria Teresa (dir.), *Les sentiers de la création / I sentieri della creazione*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 1994, p. 21-22.

¹⁶ TARKOVSKI, Andrei, *op. cit.*, p. 116.

¹⁷ Cité par MANDELBJOIT, Jacques, « Similarities and contrasts in artistic and scientific creation-discovery », *Leonardo*, vol. 39, n° 5, MIT Press, 2006, p. 421.

perception. L'artiste se laisse séduire par des formes nouvelles attendues et en fait l'expérience, il se laisse mener vers des aboutissements inconnus.

d) Le déviant, l'inclassable

La posture de recherche de l'artiste « déviant » se caractérise par un *tabula rasa*, une recherche d'autre chose, d'un sens nouveau, d'une approche nouvelle.

« L'autre face de l'art est par la force des choses *la fonction déviante* : détournements fonctionnels, fissions sémantiques, révolution du regard. »¹⁸ « Dada exalte le doute méthodique pour pratiquer sans contrainte la recherche pure. Sa table rase est un banc d'essai perpétuel. »¹⁹

Sa recherche est déclarative. Une proclamation écrite annonce un art nouveau, en rupture avec ce qui a précédé. Les écrits théoriques y ont alors fonction de justification. Individuelle, cette recherche d'une esthétique continuellement renouvelée, non figée, fera de l'artiste un inclassable. Mais le mouvement d'avant-garde regroupe souvent plusieurs artistes autour de réels laboratoires de recherche et d'expérimentation.

« The Surrealists, for example, established a *research office* in Paris in the mid-1920s to explore the notion of *psychic automatism* by experimenting with, as Breton described it, the *disinterested play of thought* through the *dictation of thought* in new art practices. »²⁰

Nous citons en exemple, ici et au point suivant, les recherches des mouvements surréaliste et automatiste, nous y reviendrons à diverses reprises. Inspiré par le surréalisme des années '20, le peintre Paul-Émile Borduas fondait le mouvement automatiste au Québec en 1942. Les Automatistes privilégiaient

¹⁸ RESTANY, Pierre, *L'autre face de l'art*, Paris, Éditions Galilée, 1979, p. 16.

¹⁹ *Ibid.*, p. 29.

²⁰ DALLOW, Peter, « Representing creativeness: practice-based approaches to research in creative arts », *Art, Design & Communication in Higher Education*, vol. 2, n^{os} 1-2, Londres, 2003, p. 57.

une approche intuitive qui devait mener à un renouvellement du langage artistique, en dehors du régime de la représentation.

e) Le théoricien, le philosophe, le propagandiste, le maître

L'idée de recherche artistique est souvent comprise au sens de théorie, nous reviendrons aussi sur cette question lorsque nous aborderons l'ouvrage de Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*. La *théorie* n'est pas œuvre explicative, démontre Borduas : « Si quelqu'un parle d'une mine d'or en un lieu inconnu, les chercheurs affluent de toutes parts sans qu'il soit besoin d'une théorie pour expliquer leur arrivée. L'espoir devrait suffire. » La théorie est le travail du désir, « l'ordonnance en savoir de la connaissance passée », dira-t-il.

« Ceux qui reprochent aux peintres d'entourer leurs œuvres de théories s'enfoncent un doigt dans l'œil. Ce ne sont pas leurs œuvres que les peintres entourent de théories mais les œuvres du passé, et cela jusqu'à eux. [...] Dans le domaine de la pensée faire le point semble aussi nécessaire qu'au capitaine en mer. L'activité cérébrale déployée n'est que la conséquence de ces nécessités psychologiques. Désirs d'ordre, de lucidité, de maîtrise qui éclairent l'objet du désir, l'espoir. » « Une synthèse de Picasso valait bien nos pensums. C'était déjà l'essentiel. La hache se mit à tourner en rond et à faire voler en éclats d'abord timides les bêtises les plus grossières. Petit à petit toutes les qualités d'emprunt du tableau sautèrent. » « La théorie n'a été que l'ordonnance en savoir de la connaissance passée. L'automatisme employé ici est vieux comme le monde, aussi ancien que la danse, le chant, la parole libre. »²¹

La recherche du théoricien peut constituer une utopie, énoncer un idéal, tout comme pour l'artiste déviant et sa recherche déclarative. Elle peut aussi prendre les allures de propagande, ou d'enseignement.

« Fernand Leduc : [...] Quant à mes articles du Quartier latin, peut-on parler ici à mon sujet de « théoricien et propagandiste » de ce

²¹ BORDUAS, Paul-Émile, *Refus global et autres écrits*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1990 [1948], p. 255-258.

qui sera l'automatisme? Il faut préciser d'abord que par ma formation (École normale, École des beaux-arts) et mon activité (enseignement), j'avais sans doute un tempérament plus didactique que les autres. C'est ainsi que j'ai été amené à vouloir fixer par écrit les éléments principaux de nos discussions. J'éprouvais toujours le besoin de faire le point, d'exposer clairement les idées qui se dégageaient de nos rencontres. Cela dit, je ne me considère absolument pas comme le porte-drapeau des Automatistes. »²²

Dans sa conception exigeante de la recherche artistique, l'artiste « théoricien » crée des concepts, réfléchit à une problématique d'ordre pratique, philosophique, esthétique, éthique, sociologique.

« J.-P.D. : Dans l'un de ces articles, vous affirmiez que la contestation de l'artiste était aussi d'ordre politique.

Fernand Leduc : Disons « d'ordre social ». « Changer la vie », cela n'est pas seulement de l'ordre de la recherche artistique; le travail de l'artiste a des incidences — plus que des incidences — sur toute la vie. »²³

f) L'ingénieur, le technicien, le laborantin

L'artiste « ingénieur » effectue une pratique scientifique de la recherche en lien avec l'évolution technologique.

« Inspired by the latest technological innovations, electronic art pushes beyond the limits of technical feasibility and stimulates further technological innovation, scientific inquiry, or creative inspiration. »²⁴

À titre d'historien des sciences, Cornelius Borck, tout comme certains chercheurs de la revue *Leonardo*, par exemple, observe la proximité des

²² DUQUETTE, Jean-Pierre, « Fernand Leduc: de l'automatisme aux microchromies », *Voix et images*, vol. 2, n° 1, Montréal, 1976, p. 4.

²³ *Ibid.*, p. 5.

²⁴ BORCK, Cornelius, « Spaces of Intervention: Towards an Epistemology of Artistic Experimentation », conférence prononcée à l'occasion du colloque international *E-Art : Nouvelles technologies et art contemporain* organisé par le Musée des beaux-arts de Montréal en collaboration avec la fondation Daniel Langlois, Montréal, 28 septembre 2007.

démarches scientifiques et artistiques. Elles se recourent dans cet espace d'expérimentation et de recherche. C'est dans cette intervalle que des transformations et échanges peuvent se produire et agir sur le processus de découverte. Il cite entre autres les expériences musicales de la *brain wave music* et leur dynamique transdisciplinaire dans l'observation scientifique de l'activité cérébrale.

« The coming together of art, science, and technology is not just a happy reunion to enhance their mutual understanding, it is – I guess that's fair to say – the space where transformation, change and adaptation are generated. »²⁵

Le récent colloque *E-Art : Nouvelles technologies et art contemporain* en citait de nombreux autres exemples, dont celle d'un cinéma *in situ*²⁶ qui, au moyen de technologies mobiles, place le spectateur-interacteur dans l'espace du récit de fiction.

Cet artiste « ingénieur » observe, expérimente, formule des hypothèses, opère des transformations. Il invente de nouveaux médiums d'expression et en explore les techniques. Les produits de laboratoires (chimiques, biologiques, informatiques, etc.) et leurs outils de mesures (des ondes, températures, flux nerveux, etc.) peuvent constituer son principal champ d'exploration. Sa recherche peut être celle d'une dématérialisation, d'une déconstruction, d'une création au sens génétique du terme, ou de sa simulation.

g) Le chercheur

L'artiste « chercheur » s'inscrit dans une démarche universitaire et scientifique. Sa posture d'enquête est celle de la recherche-création, *practice as research* (P.A.R.), entre théorie et pratique. Par un amalgame entre méthodologie de recherche et processus de création, il effectue une enquête

²⁵ BORCK, Cornelius, *op. cit.*

²⁶ ASSELIN, Olivier, « Un cinéma *in situ* », *ibid.*

méthodique sur la pratique, par la pratique et pour la pratique. Il conviendrait dans ce cas d'ajouter ce passage minimal à notre définition de la recherche artistique ; point de départ à une définition de la recherche-création :

– La recherche-création (universitaire, scientifique, artistique) est l'ensemble des travaux et activités intellectuelles qui tendent à la découverte de connaissances, de lois nouvelles, de moyens d'expression.

« PAR's epistemological value derives from the combination of clearly articulated intentions documentation of process, presentation of the artefact and reflection back on this object's relation to the initial questions and the broader artworld context. »²⁷

L'artiste s'engage dans la recherche avec des intentions, et dans l'objectif d'apporter une contribution originale. La recherche-création favorise à la fois l'avancement des connaissances et le renouvellement de la création.

« Arthur C. Danto's ontology of art, for example, highlights artworks' intentionality as a key attribute distinguishing them from « mere things ». »²⁸ « The originality requirement pushes artistic practice beyond such a clearly-defined framework. »²⁹

À ce jour, ce mouvement dans l'air du temps, qui rejoint les rapprochements entre arts et sciences cités précédemment en regard de mécanismes et de méthodes communes, semble se réfléchir tout en se justifiant. Le vide théorique dans lequel la démarche académique en création est plongée persiste, et la question d'une définition de la recherche artistique se pose dans toutes les universités. Citons, par exemple, le Recteur de l'Académie Royale Danoise des Beaux-Arts, Mikkel Bogh, qui résume bien la problématique :

²⁷ PAKES, Anna, « Art as action or art as object? The embodiment of knowledge in practice as research », *Working Papers in Art and Design*, vol. 3, Hatfield, University of Hertfordshire, Centre for Research into Practice, 2004, p. 6. Consulté le 24.02.2007. [<http://www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpades/vol3/apfull.html>]

²⁸ *Ibid.*, p. 5.

²⁹ *Ibid.*, p. 3.

« [...] artistic research is much more insecure, and much more self made, in a way. I don't think that should be considered a license to do whatever, and just to say: Well, I am an artist and what I do is per definition "research". Since no one can tell me what research is, I invent my research myself; that would be too loosely defined, I think. So I have not got the full answer to what is artistic research today, but I am sure, that will be a hot issue for the next 5-10 years, indeed. I am quite sure that university research should not be the model for the way we do artistic research. We should find a way of dealing with artistic research that makes it definable on its own terms. [...] We have to invent it. And I think even if the coming years will see the emergence of some more, let's say, stable definitions of what artistic research can be considered to be, I think it will always be characteristic of artistic research that it has to invent itself all the time. »³⁰

Bien que le concept de recherche-création reste à préciser, cette appellation a déjà fait son apparition au sein d'organismes de subvention à la recherche (Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, Conseil de recherches en sciences humaines du Canada) et de centres de recherche. Il sera pertinent d'observer la variété de changements induits dans l'enseignement par cette génération nouvelle de créateur-chercheur, chercheur-créateur, et regroupements interdisciplinaires d'artistes et de chercheurs.   ce propos, la parution récente de *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, dont l'argumentaire s'articule autour d'un « besoin de légitimation rattaché au contexte universitaire »³¹, réfléchit la recherche en termes de paramètres méthodologiques. Si la recherche-création peut offrir une voie renouvelée à la poétique de Valéry, elle s'accorde aussi avec les récentes avancées de la psychologie cognitive, les démarches

³⁰ BRÜEL, Charlotte, BOGH, Mikkel, « An Academy from Island to Continent », *Visual Art Politics*, Copenhague, 2005. Consulté le 07.12.2007. [<http://www.visualartpolitics.org/interview-bogh.html>]

³¹ Collig  à la suite du colloque « La recherche-création ou comment faire autrement », tenu dans le cadre de Congrès 2004 de l'Association canadienne française pour l'avancement des sciences (ACFAS). GOSELIN, Pierre (dir.), Le COGUIEC,  ric (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. viii.

historiques, pédagogiques, phénoménologiques, herméneutiques, etc. Marcel Jean, professeur de l'École des arts visuels à l'Université Laval, souligne toutefois le risque que comporte le fait de placer l'institution universitaire au centre de la recherche : « Je ne peux cependant écarter cette pensée qu'une orientation de recherche qui n'engagerait pas la plénitude du geste créateur risquerait de « s'académiser ». »³² La démarche que nous privilégions, qui est celle de penser la recherche comme processus inhérent à la création, nous semble être une voix fertile pour réfléchir la recherche-crédation. Certains textes de *La recherche création* le suggèrent, et nous y reviendrons encore. Mais disons déjà que c'est dans le domaine de la musique que nous retrouvons cette même vision. Citons entre autres l'Observatoire international de la création et des cultures musicales de la Faculté de Musique de l'Université de Montréal qui organisait tout récemment des Journées d'études sur la musique actuelle et le rapport de l'écrit à l'improvisation. Ces journées³³ ont été le lieu d'échanges entre chercheurs et artisans³⁴ de la scène montréalaise en musique actuelle autour de questions sur le processus de recherche artistique au cœur de l'improvisation.

Dans sa conférence *Pour une esthétique de la musique actuelle : l'automatisme surrationnel comme fil conducteur*, Sophie Stévançe convoquait les automatistes pour nommer un mouvement de *rencontre* que nous décrirons sous peu ; rencontre sensible de *l'autre* qui est aussi caractéristique de la musique actuelle, du *free*³⁵ jazz, de l'improvisation en musique créative. L'*automatisme*

³² JEAN, Marcel, « Sens et pratique », in GOSSELIN, Pierre (dir.), *Le COGUIEC*, Éric (dir.), *op. cit.*, p. 34.

³³ « L'improvisation dans tous ses états », Faculté de musique, Université de Montréal, 20 et 21 septembre 2007. Colloque organisé par Sophie Stévançe (artiste lyrique, altiste et post-doctorante en musicologie) et Stéphane Altier (compositeur et post-doctorant en composition), membres de l'Observatoire international de la création et des cultures musicales.

³⁴ Danielle Palardy Roger, Eric Lewis, Jean Derome, Thierry Amar, *et al.*

³⁵ Le mouvement *free* en musique émerge en jazz dans la culture afro-américaine des années 1950. Ce mouvement de libération d'avec les schémas de musique occidentale,

surrationalnel (le rationnel en état de veille), décrit par Borduas, se veut un dépassement de l'*automatisme psychique*³⁶, technique de laboratoire des surréalistes. L'*automatisme surrationalnel* est « jaillissement spontané des énergies sensibles de l'artiste pour partir à la *rencontre* des « possibilités inconnues » sur la base d'acquis techniques »³⁷. Par cette *écriture* plastique non préconçue, « une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité »³⁸.

en est aussi un de liberté stylistique qui fait appelle à l'improvisation pour rechercher et créer dans l'instant. Son langage est fait de *rencontres* et de gestes. Le mouvement, d'esprit anarchiste dans ses fonctionnements, se prolonge aujourd'hui en diverses formes hybrides de la musique contemporaine, *actuelle*. « (a) l'hybridation de genres hétéroclites (*free jazz* issu de la génération d'Ornette Coleman, abrasivité du *punk*, folklore des Balkans, tradition Klezmer), (b) l'intégration d'instruments et de phrasés empruntés au rock *noise* (guitares en échos et en distorsions) ou à la musique de chambre (violoncelle), (c) l'inscription des espaces d'improvisation à l'intérieur de structures thématiques ambitieuses (refusant généralement la forme classique thème-solos- thème), et (d) des attitudes iconoclastes (allant de volumes sonores excessifs à des pochettes misant sur le choquant) » VANDERMARK, Ken, « Échos d'un jazz libre d'Amérique », *Multitudes*, vol. 16, n° 2, Montigny, 2004, p. 158.

³⁶ « Procédure d'invention poétique sous la dictée systématique non contrôlée de l'esprit ; de ce fait, elle est résolument passive et neutre quant à l'émotivité du créateur, allant par ailleurs à l'encontre de ce que vivent et font vivre les actualistes au cours de la performance, souhaitée comme moment d'échange et de partage entre les partenaires sur scène et le public. » STÉVANCE, Sophie, « Pour une esthétique de la musique actuelle : l'automatisme surrationalnel comme fil conducteur », conférence prononcée à l'occasion du colloque *L'improvisation dans tous ses états* organisé par l'Observatoire international de la création et des cultures musicales, Faculté de musique, Université de Montréal, 20 et 21 septembre 2007.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ BORDUAS, Paul-Émile, *op. cit.*, p. 167.

La rencontre

Travail de l'esprit rationnel ou de l'inconscient (étude, observation, contemplation, spéculation, tâtonnement, méditation, questionnement) en abordant une réalité, un matériau, pour y sentir quelque chose (vision, intuition), y trouver une connaissance.

Notre définition du temps de la rencontre dans la recherche serait plus juste en parlant de travail de l'esprit rationnel *et* de l'inconscient. La *rencontre* suppose cet entrelacement : « As Piaget emphasized, [in *Biologie et connaissance*] it is difficult to know where intelligence takes over from perception. Cézanne likewise spoke of « what our eyes think ». »³⁹ C'est cette union que le peintre Klee souligne dans *Recherches exactes dans le domaine de l'art*, ou qu'Heidegger décrit dans *Science et méditation* :

« Nous construisons et construisons sans cesse, mais l'intuition continue à être une bonne chose. On peut considérablement sans elle, mais pas tout. [...] Quand l'intuition s'unit à la recherche exacte, elle accélère le progrès de celle-ci de façon saisissante. Et l'exactitude dotée d'ailes par l'intuition a parfois la supériorité. »⁴⁰

« Les voies de la méditation changent constamment, suivant le point du chemin où commence un passage, suivant le trajet qu'il parcourt, suivant les grands aperçus qui s'ouvrent en chemin sur ce qui mérite qu'on interroge. »⁴¹

Dans le *parcours*, donc, survient une *rencontre*. Bresson dira : « Tourner c'est aller à une rencontre. Rien dans l'inattendu qui ne soit attendu secrètement par toi. »⁴² Le *parcours* fait surgir ce sentiment soudain d'une reconnaissance, cet instant de plénitude, c'est la *rencontre*. Le *parcours* de recherche peut s'interrompre à ce surgissement, certes. Mais le temps de la *rencontre* implique

³⁹ MANDELBJROJT, Jacques, *op. cit.*, p. 421.

⁴⁰ KLEE, Paul, « Recherches exactes dans le domaine de l'art », *Théorie de l'art moderne*, Paris, Éditions Gallimard, 1985 [1956], p. 48.

⁴¹ HEIDEGGER, Martin, « Science et méditation » [1953], *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau, Paris, Éditions Gallimard, 2004 [1954], p. 78.

⁴² BRESSON, Robert, *op. cit.*, p. 104.

un travail de l'esprit qui cherche. Dans la rencontre, l'artiste *voit à travers les choses*, fait dégorger le matériau rencontré, et provoque ainsi d'autres surgissements. Comme pour le *parcours*, il peut s'agir ici aussi d'un processus qui se déroule dans le temps. Ce *work-in-progress*, dira Robert Lepage, ce travail d'alchimie, pour Fellini, guide et nourrit la recherche *utile* de l'artiste, observe Merleau-Ponty :

« Un élément crucial de la recherche créative, chez Lepage, c'est de laisser aux idées le temps de dévoiler leur sens. Si le hasard joue son rôle dans ces découvertes, il faut également avoir la foi de le laisser agir. Ce temps de mûrissement, qu'il appelle « work-in-progress », permet à de nouvelles idées d'émerger de ses intentions initiales. »⁴³

Fellini écrit à Simenon : « Nous sommes un peu comme des éponges qui aspirons la vie sans le savoir et qui la rendons ensuite, transformée, sans connaître le travail d'alchimie qui s'est produit en nous. »⁴⁴

« Même quand elle a l'air d'être partielle, sa recherche est toujours totale. [...] la trouvaille est ce qui appelle d'autres recherches. Panofsky montre que les « problèmes » de la peinture, ceux qui aimantent son histoire, sont souvent résolus de biais, non pas dans la ligne des recherches qui d'abord les avaient posées, mais au contraire quand les peintres, au fond de l'impasse, paraissent les oublier, se laissent attirer ailleurs, et soudain en pleine diversion les retrouvent et franchissent l'obstacle. Cette historicité sourde qui avance dans le labyrinthe par détours, transgression, empiètement et poussées soudaines, ne signifie pas que le peintre ne sait pas ce qu'il veut, mais que ce qu'il veut est en deçà des buts et des moyens, et commande de haut toute notre activité *utile*. »⁴⁵

⁴³ LEPAGE, Robert, *Anamorphoses* [Exploration du processus de création du film *Possible Worlds*], Québec, In Extremis Images, 2002. Consulté le 24.02.2007. [<http://www.anamorphoses.com/>]

⁴⁴ FELLINI, Federico, SIMENON, Georges, *Carissimo Simenon, Mon cher Fellini*, traduit de l'italien par J. Nicolas, Paris, Cahiers du cinéma, 1998 [1960-1989], p. 37.

⁴⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 89-90.

Un lieu où s'illustrent bien le *parcours*, puis la *rencontre*, est celui de la lecture, « ordinaire ou savante »⁴⁶. Bachelard dira : « Je crois lire. Un mot m'arrête. Je quitte la page. »⁴⁷ Pour De Certeau, les écrivains « déportent » la joie de lire du côté où elle « s'articule sur un art d'écrire », où « la mince pellicule de l'écrit devient un remuement de strates, un jeu d'espaces. [...] Cette mutation rend le texte habitable [...], transforme la propriété de l'autre en lieu emprunté, un moment, par un passant. »⁴⁸ L'exemple de la lecture nous est utile pour observer le *laisser-venir* de l'étude, le laisser agir de l'inconscient. Le matériau rencontré au cours de la lecture, dont une *parole muette*⁴⁹ semble émaner, pousse l'artiste à penser et à créer. Deleuze cite Proust à ce sujet :

« Proust dit : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres tous les contresens qu'on fait sont beaux. » C'est la bonne manière de lire : tous les contresens sont bons, à condition toutefois qu'ils ne consistent pas en interprétations, mais qu'ils

⁴⁶ « La double dimension cognitive et affective qui s'en dégage invite à penser la lecture, ordinaire ou savante, comme la résultante d'interactions multiples. » TROUVÉ, Alain, *Le roman de la lecture. Critique de la raison littéraire*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 2004, p. 27.

⁴⁷ BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999 [1960], p. 15.

⁴⁸ De CERTEAU, Michel, *op. cit.*, p. XLIX.

⁴⁹ Rancière nomme ainsi la puissance d'expression aussi étudiée par Pasolini (Discours Indirect Libre) et Deleuze (image-temps), et auxquels nous reviendrons. Toute pierre, toute chose muette, peut être langage, décrit Rancière. La parole muette est « la puissance de parole immanente à tout être vivant, et la puissance de vie immanente à toute pierre. » L'art, dans son régime expressif, « la poésie expressive, est faite de phrases et d'images, de phrases-images qui valent par elles-mêmes comme manifestations de la poéticité [...]. » « La poéticité est cette propriété par laquelle un objet quelconque peut se dédoubler, être pris non seulement comme un ensemble de propriétés mais comme la manifestation de son essence ; non seulement comme l'effet de certaines causes mais comme la métaphore ou la métonymie de la puissance qui l'a produit. » RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette*, Paris, Éditions Hachette, 1998, p. 18, 28, 40.

concernent l'usage du livre, qu'ils en multiplient l'usage, qu'ils fassent encore une langue à l'intérieur de sa langue. »⁵⁰

Deleuze poursuit : « Une rencontre, c'est peut-être la même chose qu'un devenir ou des noces. [...] On rencontre des gens [...], mais aussi des mouvements, des idées, des événements, des entités. »⁵¹ Ce *devenir* entre le mot et le lecteur, entre la matière et l'artiste peut s'illustrer par une spirale tridimensionnelle croissante, chaque strate pouvant à nouveau être l'objet d'une rencontre. Il a sa « propre direction, un bloc de devenir, une évolution a-parallèle. »⁵² Dans cette recherche créative – cette « ligne de fuite active et créatrice »⁵³ – qu'est la rencontre, l'artiste aborde la matière avec toute sa sensibilité, sa pensée rationnelle, son imaginaire et les techniques et langages de son médium d'expression. Le médium est le *milieu*⁵⁴ dans lequel se fait la rencontre :

« Les idées, il faut les traiter comme des potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression et inséparables du mode d'expression, si bien que je ne peux pas dire que j'ai une idée en général. En fonction des techniques que je connais, je peux avoir une idée dans tel domaine, une idée en cinéma ou bien une idée en philosophie. »⁵⁵

⁵⁰ DELEUZE, Gilles « Un entretien, qu'est-ce que c'est, à quoi ça sert ? – Première partie », in DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 11.

⁵¹ *Ibid.*, p. 13.

⁵² *Loc. cit.*

⁵³ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁴ « Dans cette définition [du médium], il y a l'idée de milieu, de quelque chose qui est entre deux réalités ; et il y a l'idée d'un événement, d'un phénomène en cours, d'un mouvement qui serait lié à cette position médiane. » MARINIELLO, Silvestra, « Techniques audiovisuelles et réécriture de l'histoire. De la représentation à la production du temps au cinéma », in ROY, Lucie (dir.), *CiNéMAS « Le temps au cinéma »*, vol. 5, n^{os} 1-2, Montréal, 1994, p. 46.

⁵⁵ DELEUZE, Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 291.

Cette rencontre fait naître des images, des harmonies, de nouveaux matériaux ; des affects, percepts, concepts, dira Deleuze. Cette nouvelle strate de matière dans la spirale, ce nouveau *devenir*, pourra à nouveau être objet de rencontre pour l'artiste.

a) L'énoncé métaphorique

Observons encore ce mouvement. Le dernier texte de l'ouvrage *La recherche création*, cité précédemment, se démarque par son approche et retient notre attention. Dans *La métaphore et l'idée musicale : proximités et détours*, André Villeneuve, compositeur et professeur de musique, décrit « le tracé des réflexions préalables à l'acte de composer tel qu'il se présente en nous »⁵⁶, de la matière (l'idée musicale, le souhait, l'intention) jusqu'à sa mise en marche vibratoire dans l'œuvre. Dans la rencontre de l'artiste avec la matière, agissent et interagissent une « édification rationnelle [de] divers moyens techniques et syntaxiques propres au langage musical » et la « manifestation irrationnelle de la psyché »⁵⁷, la sensibilité, l'intuition, l'imagination du musicien. Dans la recherche d'harmonies musicales, la rencontre de l'idée initiale provoque un détour de la pensée, sa spatialisation en ce que Villeneuve nomme l'*énoncé métaphorique*.

« Ce va-et-vient dynamique de la pensée, ce transport, est en lui-même l'action première de la métaphore [méta : à la recherche de, changement ; phore : porter, transporter], la pensée se transportant d'un référent à l'autre : la métaphore comme une préharmonisation de l'idée musicale, une préconceptualisation de celle-ci. »⁵⁸

L'énoncé métaphorique, la spatialisation d'une rencontre, a donc pour fonction première de créer des harmonies, des formes, des images.

⁵⁶ VILLENEUVE, André, « La métaphore et l'idée musicale : proximités et détours », in GOSSELIN, Pierre (dir.), Le COGUIEC, Éric (dir.), *op. cit.*, p. 135.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 135-136.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 137-138.

b) La rêverie œuvrante et le médium artisan

Dans sa phénoménologie de l'imagination, le philosophe Gaston Bachelard distingue rêve inconscient (animus) et *rêverie œuvrante* (anima). Nous retrouvons dans le concept de *rêverie œuvrante*, le détour de l'énoncé métaphorique (ou plutôt de métamorphose⁵⁹, contraire de la métaphore, hors d'une signification déterminée). C'est le lieu de la spatialisation de la pensée, du travail de l'esprit qui *rencontre* un matériau (réel ou virtuel). La rêverie « prépare des œuvres »⁶⁰, elle travaille, elle recherche. Il s'agit d'une rêverie « que la poésie met sur la bonne pente, celle que peut suivre une conscience qui croît. »⁶¹

Nous y retrouvons aussi cet artiste que Fellini nomme *médium artisan*⁶². L'artiste de la rêverie, de la rencontre, se laisse habiter d'une idée, d'un sentiment, s'y abandonne entièrement. Il est le milieu de cette médiation plastique. Mais, dira Fellini, exprimer cette rêverie constitue une opération de grande précision, aussi exacte que peut l'être la vie dans ses équilibres. Observons-en un exemple :

« *L'Express* : Vous parlez sans cesse de création, de créateur. Qu'est-ce que c'est, pour vous, la création artistique ?

Fellini : Simenon en est un exemple lumineux. C'est un médium rempli de fantasmes. Un créateur est toujours un médium, qui capte une dimension fantastique et la matérialise. Par des mots, des couleurs, des images. Un journaliste a demandé à Simenon

⁵⁹ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 40.

⁶⁰ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 156.

⁶¹ *Ibid.*, p. 5.

⁶² « Non ho creato un sistema, non potrei fare scuola, il mio metodo di lavoro è un dispersi totalmente. Un essere aperto. Credo che un artista sia un médium [...] è un simulacro per essere abitato da un sogno, da una fantasia, da un'idea, da un sentimento. [...] è un médium artigiano. » « Esprimere un sogno, una fantasia, è un'operazione di alta matematica [...] così com'è meticolosa la vita, che sembra parentemente casuale e invece è esatissima nei suoi equilibri. » PETTIGREW, Damian (réalisation, scénario), *Federico Fellini: Sono un gran bugiardo*, France-Italie-Écosse, Arte et al., 2002, 105 min., n&b/couleur, 35 mm.

comment il écrivait un livre. « Parfois, a-t-il répondu, cela part d'une odeur inconnue. » D'une odeur de friture naît une cuisine dans une petite ville. Puis, des gens vont dans la cuisine. »⁶³

Simenon *rencontre* une odeur inconnue. Bachelard décrit l'espace où se produit la rêverie, la rencontre, comme un « médiateur plastique ». Dans cette matière souple, se mêlent l'artiste et la matière. Dans cette malléabilité, s'exprime la rêverie.

« Un philosophe féru d'histoire de la philosophie pourrait dire que l'espace où est plongé le rêveur est un « médiateur plastique » entre l'homme et l'univers. Il semble que dans le monde intermédiaire où se mêlent rêverie et réalité, il se réalise une plasticité de l'homme et de son monde sans qu'on ait jamais besoin de savoir où est le principe de cette double malléabilité. Ce caractère de la rêverie est si vrai qu'on peut dire, à l'inverse, où il y a malléabilité, il y a rêverie. »⁶⁴

Nous l'avons compris, la recherche *exacte* en art, le travail de l'esprit qui recherche dans la matière une vérité, se fait dans ce même processus de rencontre. Un article de Jacques Mandelbrojt, publié dans la revue *Leonardo*, décrit ainsi ce processus de recherche chez le scientifique, en parlant de l'expérience imaginaire des formes, des forces et des interactions :

« Recent research in neurology confirms the fact that there are indeed two different types of mathematicians, those who think in terms of words and formulas and those who think in terms of visual and muscular images. [...] In other sciences too, thought often has a kinesthetic aspect. For instance, biology Nobel laureate Jacques Monod wrote: « Every scientist knows that his thought at the deepest level is not verbal, it is an imaginary experiment made in terms of shapes, forces, interactions. » »⁶⁵

⁶³ GAUTEUR, Claude, « Introduction », in FELLINI, Federico, SIMENON, Georges, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁴ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 144-145.

⁶⁵ MANDELBROJT, Jacques, *op. cit.*, p. 422.

L'idée de recherche *souple* qui nous vient à l'écoute de Bachelard est séduisante. L'espace de la recherche souple est celui de la rencontre de tous ces médiums et matières plastiques, sur lequel se produit le travail du temps et de la pensée de l'artisan. La complexité de cette recherche fascine et force l'admiration. C'est ce qu'éprouve Valéry pour ce Vinci *toujours plus admirable écuyer de sa propre nature*. Dans la recherche souple, la rencontre est grossissante, vivante, organique, fertile, créatrice. La spirale serait donc plastique et épaississante. Elle rappelle une certaine forme de mise au monde :

« Tout est à mener à terme, puis à mettre au monde. Laisser chaque impression et chaque germe d'une perception s'accomplir en soi, dans l'obscurité, dans l'indicible, l'inconscient, dans ce qui est inatteignable pour l'intelligence, puis attendre avec une profonde humilité et patience l'heure de la mise au monde d'une clarté nouvelle, cela seul s'appelle vivre en artiste : dans la compréhension autant que dans la création. »⁶⁶

c) La rencontre de la pratique, ou *teoria* et *praxis*

La recherche artistique ne nous place certes pas dans une réflexion paradigmatique entre intellect et inconscient, mais s'entend plutôt comme processus unifiant. Il en est de même entre *praxis* et *théorie*. Certains artistes nourriront leur recherche souple de ces échanges heureux entre analyse et création, par le biais de réflexions dans la pratique, de « théories », d'autopoïétique, ou de ce qu'Agnès Varda nomme « filmer d'une main mon autre main »⁶⁷. Jacques Aumont recense, dans son ouvrage *Les théories des cinéastes*, des écrits témoins⁶⁸ de la réflexion dans la pratique du cinéma. Il

⁶⁶ RILKE, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, traduit de l'allemand par Martin Ziegler, Paris, Éditions du Seuil, 1992 [1929], p. 30.

⁶⁷ VARDA, Agnès (réalisation, scénario), *Les glaneurs et la glaneuse*, France, Film Tonic et Ciné Tamaris, 2000, 78 min., couleur, vidéo.

⁶⁸ Écrits de Bresson, Vertov, Eisenstein, Pasolini, pour leurs inventions de concepts cinématographiques ; de Tarkovski, Epstein, pour avoir abordé la problématique du temps ; de Cocteau, Godard, Rohmer, Brakhage, Frampton, Sharits, Kubelka, Egoyan, Straub, Fassbinder, pour avoir mesuré image et visible ; de Duras, Astruc, Pelechian, Gianikian, Fleischer, pour avoir questionné l'écriture ; de Rossellini, Grierson, Rocha,

s'intéresse au cinéaste « qui ne peut faire l'économie de la conscience de son art, de la réflexion sur son métier et ses fins, et pour tout dire, de la pensée »⁶⁹, au cinéaste qui « pense son art pour les fins de l'art : le cinéma pour le cinéma, le cinéma pour dire le monde »⁷⁰. Il existe beaucoup de façons de faire la théorie, précise-t-il, et le *faire* artistique, est en soi une théorie. « Il serait fécond de suivre les pensées sur l'art du film qui s'incarnent dans les grandes œuvres du cinéma »⁷¹, par exemple. Dans son étude, Aumont décrit les théories écrites, verbales, des cinéastes en termes de cohérence « non compacte », de nouveauté « relative », et de pertinence (Eisenstein, par exemple, « justifia ses recherches par leur nécessité »⁷²). Elles sont souvent des constructions théoriques « molles »⁷³, *souples*, avons-nous dit.

En tant que travail de recherche, de *décloisonnement*, de documentation, d'observation, la réflexion du cinéaste dans sa pratique s'observe au même titre que le travail du temps dans la rencontre. Il s'agit d'un temps de recul, un temps pour « faire le point », disait Borduas. Son objet de réflexion, de conceptualisation, pourra, ou non, constituer une strate de la spirale. Pour l'illustrer, citons à nouveau ce passage du *Temps scellé* de Tarkovski :

« C'est après avoir achevé *L'Enfance d'Ivan* que j'eus le pressentiment que le cinéma était alors à la portée de ma main. [...] Un miracle avait eu lieu : le film était réussi. Quelque chose d'autre était maintenant exigé de moi : il me fallait comprendre ce qu'était le cinéma. C'est alors que me vint cette idée de « temps scellé ». Elle devait me permettre de commencer à élaborer un concept dont la structure allait cerner le champ de mon imagination dans sa

pour avoir soulevé des questions d'éthique, de responsabilité sociale ; de Hitchcock, Fassbinder, pour avoir songé au spectateur ; de Ray, Koulechov, Lewis, Poudovkine, pour leur vision du travail de l'artisan ou de l'expérimentateur.

⁶⁹ AUMONT, Jacques, *Les théories des cinéastes*, Paris, A. Colin, 2005 [2001], p. 1.

⁷⁰ *Loc. cit.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 3.

⁷² *Ibid.*, p. 4.

⁷³ *Loc. cit.*

recherche de formes et d'images. »⁷⁴

On l'entend bien ici, dans un temps de recul de la réflexion, Tarkovski formule la synthèse de ses pensées, de sa *rencontre* du médium cinématographique, et de sa propre perception sensible, en un concept. Le concept de « temps scellé » devient la *matière plastique* rencontrée par le *médium artisan*, pour chercher à créer des formes et des images. On y entend aussi la strate suivante, par cette idée de l'empreinte du concept qui sera laissée dans la prochaine matière plastique rencontrée. On peut supposer que la recherche souple adopte des formes particulières selon une *manière* de rencontrer qui est propre à chaque artiste et produit une empreinte unique dans la matière.

Bien qu'il élabore une réflexion « théorique », ceci ne sous-entend toutefois pas que l'artiste se laisse guider par un geste utile, qu'il s'enferme dans une intention, et qu'il sache où il va. Notre courte démonstration pourrait éclairer Jacques Aumont qui arrive à conclure son étude avec une telle observation :

« Un cinéaste qui théorise, au sens large où on l'a entendu ici, est simplement un homme ou une femme qui ne veut pas agir à l'aveuglette – et il faudrait plutôt s'étonner que tant d'autres aient pu se déclarer cinéastes, et faire l'économie de cette réflexion. Comment croire un cinéaste qui dit, par exemple : « Je crois qu'il ne faut pas être trop conscient de ce qu'on fait » (Coppola, *Studio*, mai 2001) ? »⁷⁵

Le texte amalgame entre autopoïétique et recherches peut rappeler les *hupomnêmata*⁷⁶ que Foucault décrit dans *L'écriture de soi*. Leur écriture est le reflet de deux mouvements de la pensée. « L'une prend la forme d'une série

⁷⁴ TARKOVSKI, Andrei, *op. cit.*, p. 112.

⁷⁵ AUMONT, Jacques, *op. cit.*, p. 155.

⁷⁶ Carnets de notes, livres de vie, d'une élite cultivée aux I^{er} et II^{ème} siècles, qui « constituaient une mémoire matérielle des choses lues, entendues ou pensées, [...] trésor accumulé [qui s'offre] à la relecture et à la méditation ultérieures. » FOUCAULT, Michel, « L'écriture de soi [1983] », *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Éditions Gallimard, 2001 [1976-1988], p. 1237.

« linéaire » ; elle va de la méditation à l'activité d'écriture et de celle-ci au *gumnazein*, c'est-à-dire [au] travail en réalité. L'autre est circulaire : la méditation précède les notes lesquelles permettent la relecture qui à son tour relance la méditation. »⁷⁷ L'écriture y est entraînement de soi et est fonction *éthopoiétique*, c'est-à-dire qu'elle transforme le processus de réflexion en éthique.

À la lumière de toutes ces remarques, nous préférons éviter l'usage du terme « théorie »⁷⁸ qui évacue la notion de processus. « La théorie arrête le réel, [...] elle le fixe dans un domaine d'objets. »⁷⁹, dirait Heidegger. Qualifier de théorie des aphorismes ou des extraits d'entrevues, nous semble trahir une incompréhension du rôle de l'intellect dans le processus créateur. Il s'agit plutôt d'une manipulation d'historien de ce qu'est l'écrit d'artiste, du bout de papier au texte publié. Aumont confesse d'ailleurs un certain inconfort en insistant sur l'usage du terme au « sens large »⁸⁰.

« [Devant un corpus important d'artistes *auteurs* de textes], les historiens sont d'abord allés y chercher une « explication », un commentaire, un enseignement de la forme, une prise de position théorique, bref, la confirmation d'une intention esthétique. [...] En inventant l'artiste comme auteur, l'historien de l'art s'invente lui-même lecteur d'un nouveau type, et producteur de sens dans une structure ouverte. »⁸¹

⁷⁷ FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 1236-1237.

⁷⁸ « Du grec *theoria*, contemplation, vue intellectuelle. Système abstrait et spéculatif qui vise à expliquer un vaste ensemble de faits en les reliant à des principes, à former une synthèse cohérente d'idées et de connaissances. [...] La théorie s'oppose à toutes les vues dispersées et incoordonnées, expérience empirique vécue au jour le jour, collections de faits ou d'idées non rapprochés les uns des autres ; la théorie englobe et systématise, c'est un principe de liaison. » SOURIAU, Étienne (dir.), *op. cit.*, entrée : « théorie ».

⁷⁹ HEIDEGGER, Martin, *op. cit.*, p. 69.

⁸⁰ AUMONT, Jacques, *op. cit.*, p. 155.

⁸¹ LEVAILLANT, Françoise (éd.), « L'invention d'un auteur », *Les écrits d'artistes depuis 1940. Actes du colloque international*, Paris et Caen, 6-9 mars 2002, Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2004, p. 14-15.

Les décroissements

Les travaux faits par l'artiste selon des modes nouveaux, ou non, (expérience, expérimentation, improvisation, examen, analyse) pour trouver des connaissances nouvelles, des effets nouveaux, pour étudier une question (recherches systématiques, abstraites, théoriques, empiriques).

Ce temps de recul dont nous faisons état précédemment, la part d'analyse dans le travail de l'artiste, ouvre sur un troisième type de recherche. Après le *aller-au-devant* de la recherche parcours, le *laisser-venir* de la rencontre dans la recherche souple, observons ces travaux effectués sur la matière rencontrée pour la décortiquer, l'expérimenter, l'ouvrir, la défaire de son cadre. Ces *manières de faire* la recherche en laboratoire, en ce que Le Corbusier nomme *l'atelier de la recherche patiente*, nous les nommons *décroissements*.

« Fernand Leduc : [...] Cette recherche est très difficile, très lente ; elle exige de plus en plus de patience, de réflexion. Si je peins quatre tableaux dans l'année au lieu de quinze, cela n'a pour moi aucune importance : je suis mon propre mouvement intérieur. Ça continue. »⁸²

Expérimenter la matière pour la faire éclater, faire intervenir le hasard, provoquer des accidents, jouer avec le matériau dans une exploration collective, le réfléchir dans un concept, hors du cadre, *out of the box*, hors des lieux traditionnels, improviser dans un geste libre, employer ces *techniques de la créativité* déjà citées, ou en imaginer de nouvelles, analyser, mesurer, examiner, sont autant de travaux de décroissement faits par l'artiste qui cherche. Ces manières deviendront des méthodes pour certains, ou un style, par l'empreinte unique de cette manière de rencontrer.

Parmi ces gestes de décroissement, nous l'annonçons en introduction, nous nous intéressons davantage à celui qui survient lorsqu'un *parcours* de l'artiste

⁸² DUQUETTE, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 12.

se fait *hors* de la discipline, lorsque la pensée, la sensibilité, l'imaginaire de l'artiste y *rencontrent* des matériaux, techniques, problématiques, recherches, et que, par un travail de *décloisonnement*, la matière s'anime, se transforme, et transcende son cadre disciplinaire initial. Chez Jim Jarmusch, par exemple :

« There is a Japanese concept, *ma*, which can't really be translated. It expresses the spaces between all the other things [...] the significance of it is quite obvious, with certain painters. With Ozu and Mizoguchi as well. This feeling, of what is there between everything else, is also very important to me, it's not just a question of the black sections, but also about how the dialogue is written. »⁸³

Quelle que soit sa posture de recherche, l'artiste peut effectuer son parcours dans une approche transdisciplinaire. Michel De Certeau, dans sa recension des formes d'une inventivité « tactique », observe un mouvement de parcours qui est aussi celui de la démarche qui nous intéresse. Ce parcours se caractérise par la liberté du « phrasé » de ses « traverses » dans les espaces disciplinaires clos et organisés. Par ses astuces de chasseur, ses mobilités manœuvrières et polymorphes, ses trouvailles jubilatoires et poétiques, ce braconnage tactique est l'art du « faible »⁸⁴, l'art de faire des coups dans le champ *de l'autre*, d'ouvrir, de transcender les frontières. Dans son parcours, l'artiste rencontre et détourne, emprunte, utilise le matériau « couleur muraille »⁸⁵.

a) Le *bricolage savant* dans la rencontre

L'anthropologue Claude Lévi-Strauss place l'artiste à mi-chemin entre la connaissance scientifique du « savant » et la pensée mythique du « bricoleur ». Le bricoleur se retourne vers un ensemble de matériaux déjà constitués, organisés, ou des résidus de constructions et de destructions antérieures. Ces matériaux hétéroclites *rencontrés* constituent son trésor et ne sont pas définis

⁸³ HERTZBERG, Ludvig (éd.), *Jim Jarmusch: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001 [1980-2000], p. 76.

⁸⁴ De CERTEAU, Michel, *op. cit.*, p. XLVII.

⁸⁵ *Ibid.*, p. XLV.

par un projet, ce qui serait plutôt le propre du savant. Il engage un dialogue avec la matière avant de choisir celle qui offre la réponse à un problème posé :

« Ce cube de chêne peut être cale pour remédier à l'insuffisance d'une planche de sapin, ou bien socle [...]. Mais ces possibilités demeurent toujours limitées par l'histoire particulière de chaque pièce, et par ce qui subsiste en elle de prédéterminé, dû à l'usage originel pour lequel elle a été conçue, ou par les adaptations qu'elle a subies en vue d'autres emplois. »⁸⁶

Pour Lévi-Strauss, les éléments cueillis et utilisés par le bricoleur sont « précontraints ». Dans cette reconstruction incessante produite à l'aide de mêmes matériaux « mythiques », ce sont toujours « d'anciennes fins qui sont appelées à jouer le rôle de moyens : les signifiés se changent en signifiants, et inversement. »⁸⁷ Le résultat du bricolage sera cependant toujours un compromis fait de coïncidences, d'accidents, de détours imprévus, en décalage avec l'intention initiale.

On entend, dans les observations de Lévi-Strauss, le tâtonnement propre à la recherche, l'expérimentation de l'artiste dans sa manière de rencontrer. Il laisse ainsi entrevoir quelques instants du décroisement et en deviner quelques effets.

b) La *déterritorialisation*, ou les effets d'un décroisement

L'art tactique du faible qu'observe De Certeau, se retrouve aussi chez Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans leur étude de Kafka et d'une « littérature mineure ». Le faible, le *mineur*, y est le déplacé, le « déterritorialisé ». C'est le temps scellé dans la matière déterritorialisée (« mythique », dirait Lévi-Strauss) qui retiendra leur attention.

⁸⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 32-33.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 35.

« Kafka définit [...] l'impasse qui barre aux juifs de Prague l'accès à l'écriture, et fait de leur littérature quelque chose d'impossible : impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement. »⁸⁸

Dans l'urgence de dire, qui est tue par une impossibilité, s'animent les ruses, les tactiques d'une littérature mineure d'emblée en rupture avec les structures traditionnelles d'expression. La déterritorialisation produit cette disjonction entre contenu et expression et rompt la représentation. Traversée par le temps, par une histoire qui y circule, la voix mineure, le matériau déterritorialisé, crie le souvenir d'un territoire d'origine. Tout y est politique et valeur collective, sans auteur individué.

Les murailles parlent dans la matière, disent le temps de recherche du décloisonnement. Dans une approche transdisciplinaire, la recherche laisse des traces, le matériau emprunté, le concept cité, de façon explicite ou non, crée un discours. Nous y reviendrons encore.

c) La *reprise* qui transcende les disciplines

La dynamique de décloisonnement du matériau et des disciplines se traduit bien dans le concept de « reprise »⁸⁹ déplié par Kierkegaard tout au long de son texte philosophique dans lequel il songe à reprendre ses relations avec son ancienne fiancée. La reprise dit non pas la répétition, mais le ressouvenir et l'espérance, avec une énergie créatrice nouvelle qui est transcendante.

⁸⁸ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka, op. cit.*, p. 29.

⁸⁹ « Tandis que le ressouvenir, cherche à retrouver ce qui a été, [...] la véritable reprise exige une appropriation personnelle, qui est une re-création. Du coup elle devient, comme toutes les catégories existentielles, une catégorie paradoxale, puisqu'elle unit en elle le même et l'autre. On peut admettre que Kierkegaard use ici d'un terme nouveau pour désigner ce que Hegel appelait médiation. » VIALLANEIX, Nelly, « Introduction », in KIERKEGAARD, Sören, *La reprise*, Paris, Flammarion, 1990 [1843], p. 17.

Comme le retour sur soi qui appelle une croissance, la reprise se fait dans un mouvement d'*appropriation* et de *re-création* dans le temps. C'est l'effet d'une rencontre, ou encore, d'une médiation dans le *médium artisan* et dans le médium cinématographique. « La reprise est ce double mouvement par lequel l'éternité « pénètre » le temps, au cœur de l'instant, tandis que le temps déploie l'éternité dans la réalité. »⁹⁰

Le mouvement de la recherche-décloisonnement dessine un parcours de traverse dans les disciplines organisées. S'ensuit un geste d'emprunt. Le temps de la reprise, de la rencontre de la matière détournée, est fait d'un temps d'appropriation, puis de re-création en un nouveau territoire. Dans la reprise, plutôt que reterritorialiser en ce nouveau territoire cinématographique, le geste créateur de la recherche transcende la discipline, le territoire.

⁹⁰ VIALLANEIX, Nelly, *op. cit.*, p. 23.

Les effets de la recherche

Cette exploration conceptuelle que nous entamons à peine se poursuivra dans l'étude plus approfondie de concepts voisins élaborés par les cinéastes Trinh T. Minh-ha (l'intervalle) et Pier Paolo Pasolini (le pastiche) pour dire, toujours, le décloisonnement par la recherche. Mais déjà, il nous permet d'entrevoir des effets possibles de la recherche et de son mouvement transdisciplinaire, tant sur l'artiste, sur le processus créateur, sur l'œuvre, que sur sa réception. Le processus de recherche peut durcir la malléabilité de la rencontre par la rigidité d'une *théorie*, peut créer une esthétique complexe, colorée. Il peut provoquer des découvertes, ouvrir sur des intuitions visionnaires, ou apporter des solutions pratiques, nourrir l'anecdotique... Le processus de recherche se déploie dans le temps et l'espace, nous l'illustrons par cet instant où paraît dans le profil du texte, la délicieuse déchirure. Le texte bâille et laisse entrevoir le « corps érotique »⁹¹, ce *quelque chose d'autre*. La lecture s'interrompt et l'esprit cherche, voyage. C'est le mode de la *figuration* pour Barthes, c'est le *régime expressif (esthétique) de l'art* pour Rancière, c'est l'aspect religieux et métaphysique du théâtre pour Artaud, l'*état philosophique de la matière*, une *poésie dans l'espace*⁹² indépendante du langage articulé.

La spatialisation de l'énoncé métaphorique, de la rêverie, semble ainsi persister dans l'œuvre. Le temps du processus de recherche de l'artiste qui *rencontre* la matière, produirait un *devenir* perceptible. Qu'en est-il, donc, de cette matière déterritorialisée traversée par le temps ? De ce déploiement d'éternité produit par la reprise ? Voici, brièvement, quelques hypothèses :

⁹¹ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 75.

⁹² ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1964 [1938], p. 60.

a) Les parcours en quête de signes

Dans le « hasard objectif » des promenades des surréalistes, rappelle Lévi-Strauss, le matériau rencontré émet un « signal ». Le caractère prédestiné et choisi de la *rencontre*, pour Breton, confère déjà à l'œuvre une *intensité* poétique :

« La poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter ; il « parle », non seulement avec les choses, mais aussi au moyen des choses : [...] par les choix qu'il opère entre des possibles. »⁹³

b) La rencontre : du souvenir à la rêverie, métaphore et métamorphose

Ce n'est pas un hasard si Deleuze choisit l'expression à connotation sexuelle « pick-up »⁹⁴ – en rappel de la technique créative du *cut-up* de Burroughs – pour parler de *rencontre*, de ramassage, de reprise, de captage de connaissances en des domaines différents. Le moment de plénitude dans la rencontre, ce temps de désir, persiste dans l'œuvre :

« L'image du clocher natal n'est-elle pas encore un souvenir ? Le fait est qu'elle n'agit plus ainsi. Elle agit comme bloc d'enfance, et non comme souvenir d'enfance, redressant le désir [...]. Le désir n'est pas forme, mais processus, procès. »⁹⁵

Le temps de recherche au cœur de la rencontre, l'*énoncé métaphorique*, la *rêverie*, demeurera ainsi sous forme de « référent poétique » perceptible, créant un horizon de sens qui sera « redessiné par le lecteur-auditeur ou cet autre. »⁹⁶ C'est là l'effet que Kubrick, par exemple, souhaitait produire pour le spectateur-lisant de *2001: A Space Odyssey* :

⁹³ LÉVI-STRAUSS, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁴ DELEUZE, Gilles « Un entretien, qu'est-ce que c'est, à quoi ça sert ? – Première partie », *op. cit.*, p. 16.

⁹⁵ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka*, *op. cit.*, p. 9 et 16.

⁹⁶ VILLENEUVE, André, *op. cit.*, p. 139.

« I tried to create a visual experience, one that bypasses verbalized pigeonholing and directly penetrates the subconscious with an emotional and philosophic content. To convolute McLuhan, in *2001* the message is the medium. I intended the film to be an intensely subjective experience that reaches the viewer at an inner level of consciousness, just as music does [...] »⁹⁷

c) Pensée et théorie : la voix réflexive du film dans le film

Il peut en être de même pour le temps de *réflexion dans la pratique*, le temps de recul, de *théories*. L’empreinte de la réflexion devient référent poétique, et force une ligne de fuite, produit un horizon de sens, laisse au spectateur-lisant une sensation de décadage secret.

d) Le politique, l’énoncé collectif, le mythe

Le matériau en marge, *déterritorialisé*, tel que l’observent Deleuze et Guattari, est aussi matière d’expression d’une immanence « dans un accent de mot, une inflexion »⁹⁸. Le sens premier du mot est neutralisé par sa déterritorialisation. On n’y trouve plus que des lignes de fuite, un « circuit d’intensités »⁹⁹ qui se spatiale en image en devenir. « Il n’y a pas de sujet, il n’y a que des agencements collectifs d’énonciation »¹⁰⁰ faits par les lecteurs, des « puissances diaboliques à venir » ou de « forces révolutionnaires à construire »¹⁰¹. Une littérature mineure pouvant rappeler et exprimer une autre solitude, elle devient « machine révolutionnaire »¹⁰². C’est ainsi que la déterritorialisation est pouvoir d’expression, force créatrice collective, puissance génétique transtextuelle. Lévi-Strauss l’observait aussi dans les matériaux du *bricoleur* :

⁹⁷ KUBRICK, Stanley, NORDERN, Eric, « *Playboy* Interview : Stanley Kubrick [1968] », in PHILLIPS, Gene D. (éd.), *Stanley Kubrick: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001 [1959-1987], p. 47.

⁹⁸ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka, op. cit.*, p. 38.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰¹ *Loc. cit.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 32.

« Par la seule contemplation, le spectateur est, si l'on peut dire, envoyé en possession d'autres modalités possibles de la même œuvre, et dont il se sent confusément créateur à meilleur titre que le créateur lui-même, qui les a abandonnées en les excluant de sa création ; et ces modalités forment autant de perspectives supplémentaires, ouvertes sur l'œuvre actualisée. »¹⁰³

e) Pensée et savoir : le mouvement transdisciplinaire

La migration, l'emprunt secret, la *reprise* du matériau, charrie avec elle des univers. Elle confère à l'œuvre, par sa polysémie, un fort potentiel dialogique ; elle produit une expérience de lecture à géométrie variable. Ces univers « cités », flottants tout autour de l'écran, sont pressentis. L'expérience reste tributaire d'un horizon d'attente, d'un bagage culturel, certes.

« [...] nous ne constatons jamais de telles reprises, de telles migrations, sans éprouver qu'il y a là comme une énigme à déchiffrer, comme un sens supplémentaire investi dans le passage à décrypter. »¹⁰⁴

« La variable tient à la fois à la nature de l'œuvre et aux dispositions de l'expérimentateur. Selon son « bagage » culturel, son degré d'évolution affective, le lecteur sera plus ou moins soumis aux stratégies textuelles dominantes ou créatif, reproducteur d'un sens préexistant ou producteur, au moins à titre partiel. [...] La reconnaissance d'intertextes plus ou moins aléatoires tient à l'itinéraire personnel du sujet lecteur, inséparable d'un arrière-plan culturel et historique. »¹⁰⁵

¹⁰³ LÉVI-STRAUSS, Claude, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰⁴ SALANSKIS, Jean-Michel, « Proximité, passage, adresse », in FEDI, Laurent (éd.), *Les cigognes de la philosophie*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2002, p. 29.

¹⁰⁵ TROUVÉ, Alain, *op. cit.*, p. 88-90.

Regard sur notre parcours du terrain de réflexion

Il apparaît évident que notre parcours du terrain de réflexion nous engage, ici, dans les sentiers arpentés par Gilles Deleuze pour son étude du cristal visuel ou sonore, *l'image-temps*, l'icône, dirait Tarkovski, faite d'actuel et de virtuel, de réel et d'imaginaire, de *vrai* et de *faux*. Les pistes a) à e) réfèrent à différents chapitres de son étude. Il n'est pas dans notre objectif d'en déployer ici les liens davantage, préférant maintenant laisser la parole aux cinéastes. Mais soulignons tout de même l'harmonie des facultés et le caractère inspiré d'une immémoriale inventivité *tactique* d'un geste de recherche, qui font contraste et dépassent « la rupture du lien sensori-moteur, et plus profondément du lien de l'homme et du monde »¹⁰⁶ dans le *nouveau cinéma* d'après-guerre où prend forme *l'image-temps* qui intéresse Deleuze. Notre réflexion faite sur la recherche de l'artiste, nonobstant son époque, sort le cinéma des limites de sa courte histoire – à la manière de Rancière par son étude de l'image expressive dans l'histoire de la littérature française, ou de Pasolini, nous le verrons, par son étude du Discours Indirect Libre dans l'histoire de la littérature italienne – et le préserve d'un certain terrorisme de la nostalgie¹⁰⁷.

Dans ses différents temps possibles, le processus de recherche laisse dans l'œuvre un réseau d'intensités, un sens de liberté, l'espace d'un univers d'*affinités électives*, un art d'aimer *l'autre*, une générosité, un don, un *chercher à vivre*, à *jouir de l'intégrité de l'homme, de l'intégrité de la femme*.

« Je ne parle pas ici de la poésie comme d'un genre. Elle est plutôt une vision du monde, une façon particulière d'aborder la réalité, qui devient une philosophie et qui oriente la vie d'un homme jusqu'à la fin de ses jours. »¹⁰⁸

¹⁰⁶ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éd. de Minuit, 1985, p. 225.

¹⁰⁷ « Il reste quelques artisans – qui vieillissent : on n'aura rencontré, dans ce tour d'horizon des théories de cinéastes, personne qui ait moins de cinquante ans. » AUMONT, Jacques, *op. cit.*, p. 156-157.

¹⁰⁸ TARKOVSKI, Andrei, *op. cit.*, p. 27.

Chapitre 2

Trinh T. Minh-ha

« [...] take as examples, figures of modernity such as Picasso or Brecht (to mention just two names): what would their work be like without being exposed to African sculpture or to Japanese and Chinese theaters? History constantly needs to be rewritten. In fact, whether I like it or not, Heidegger is also part of my hybrid culture. »¹

Trinh T. Minh-ha (1989)

Née au Viêtnam en 1952, où elle demeura jusqu'à l'âge de dix-sept ans, Trinh T. Minh-ha est cinéaste indépendante, essayiste féministe et postcoloniale, théoricienne du cinéma, compositrice, poète, voyageuse et professeure. Ses films, souvent qualifiés de « documentaires subjectifs », ou d'« expérimentaux »², ont été primés à diverses occasions et présentés lors de rétrospectives à travers le monde. Elle enseigne à Berkeley, depuis 1994, aux départements de *Gender and Women's Studies* et de *Rhetoric (Film)*. Elle a aussi enseigné à Harvard, Smith, Cornell, San Francisco State University, University of Illinois, Ochanomizu University au Japon, et au Conservatoire de Dakar. Trinh explore dans ses cours : les théories féministes, le politique et le

¹ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), MacDONALD, Scott, « Film as Translation », *Framer Framed*, New York et Londres, Routledge, 1992 [November 1989], p. 129.

² « I never think of my films as specifically documentary or fictional, except when I send them off to festivals. [...] For years, no matter which [category] I chose, it seemed as if I constantly made the « wrong » selection. [...] Most of these specialized jurors not only had difficulty in accepting my films as documentaries but also hardly considered them befitting the social, educational, or ethnographic categories. The same problem occurred when I opted for « film art » or « experimental », because jurors of such category tend to see « experimental » as a genre on its own rather than as a critical venture working upon « genre » itself. » TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), MAYNE, Judith, « From a Hybrid Place », *Framer Framed*, New York et Londres, Routledge, 1992 [May 1990], p. 139.

culturel, le postcolonial, les arts et la critique contemporaine, le *Third cinema*, l'esthétique et les théories du film, la voix autobiographique au cinéma, et la recherche.

L'architecte, peintre, photographe et enseignant, Jean-Paul Bourdier, lui est un collaborateur de longue date. Il agit comme directeur artistique et co-producteur pour la plupart des films de Trinh T. Minh-ha. Dès leurs premiers travaux, lors d'un séjour d'enseignement au Sénégal de 1977 à 1980, Trinh et Bourdier s'intéressent à l'habitation (*dwelling*) et réfléchissent au *comment dire* l'architecture vernaculaire. Leur recherche commune entamée dans *African Spaces: Designs for Living in Upper Volta* (1985), se poursuivra dans *Drawn from African Dwellings* (1996), puis *Habiter un monde : Architectures de l'Afrique de l'Ouest* (2005).

Si on peut établir un lien pratique entre cette recherche et le contexte de tournage des premiers films 16mm de Trinh, *Reassemblage* (1982) et *Naked Spaces – Living is Round* (1985), on y trouve aussi de nombreuses pistes de réflexion qui demeureront dans la suite des écrits et œuvres de la cinéaste.

Modeler une manière de rencontrer

« In the process of questioning the tyranny of the « new » and of unlearning the architectural language of modernity (and modernization), we, the authors, have been drawn to explore what is loosely known as « vernacular » architecture. Where the terms *traditional* and *vernacular* meet is when *vernacular* goes back to its Latin meaning to designate « things that are homemade, homespun, homegrown, not destined for the marketplace, but are for home use only ». As with Bâ's definition of tradition, what is often implied is a *living* relationship of participation with the world, rather than a relationship of mere utilization. John Turner made the now classic distinction between housing as the provision of a commodity and housing as an activity, while Ivan Illich went

on to rename this activity *dwelling*, tracing it back to such notions as « be », « exist », « live », that is, « to be alive ». In the vernacular context, dwelling and living are inseparable, if not interchangeable. « To dwell means to live in the traces that past living has left. » [I. Illich, *Gender*, 1982, p. 119] »³

Ainsi définie, l'architecture vernaculaire est traditionnelle en ce sens qu'elle participe du monde plutôt que de n'en faire qu'une utilisation. *Habiter* est une activité *vivante* dans les traces du passé. Habiter, l'art de faire, la tactique du *fait maison*, devient tradition, *mythe*, une *mesure* poétique du temps. Trinh et Bourdier citent à ce propos les écrits de Martin Heidegger sur ce vers d'Hölderlin : « L'homme habite en poète ».

« L'homme donne des soins aux choses qui croissent, et qui sont des choses de la terre, il protège ce qui grandit pour lui. Soigner et protéger (*colere, cultura*) forment un des modes de l'habitation. L'homme, toutefois, ne cultive pas seulement ce qui de soi-même développe une croissance, mais il bâtit aussi au sens d'*aedificare*, en construisant ce qui ne peut pas naître et subsister par une croissance. Ce qui est bâti [...] ce ne sont pas seulement les édifices, mais toutes les œuvres dues à la main et aux accomplissements de l'homme. »⁴

Si la poésie est un bâtir, elle est aussi un faire habiter. Le *vrai* habiter, dira Heidegger, a lieu là où un homme s'est rapporté « à quelque chose de céleste et mesuré avec lui »⁵. Cet homme « déploie son être en tant que mortel »⁶, car « il meurt continuellement, aussi longtemps qu'il séjourne sur cette terre, aussi longtemps qu'il habite »⁷. Percevoir cette mesure céleste, mesurer son étendue, l'employer comme mesure, cela est être poète. Le *vrai* habiter « a lieu où sont

³ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), BOURDIER, Jean-Paul, « Foreword », *Drawn from African Dwellings*, Indianapolis, Indiana University Press, 1996, p. X.

⁴ HEIDEGGER, Martin, « ... l'homme habite en poète ... [1951] », *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau, Paris, Éditions Gallimard, 2004 [1954], p. 229.

⁵ *Ibid.*, p. 234.

⁶ *Ibid.*, p. 235.

⁷ *Loc. cit.*

des poètes : où sont des hommes qui prennent la mesure pour l'architectonique, pour la structure de l'habitation »⁸. Deux notions sont à retenir, la première, le poète prend la mesure. La seconde, la reconnaissance d'un fondement poétique de l'architecture vernaculaire implique une impossibilité de décrire en surface, de dire la substance et d'ignorer l'événement poétique, de traduire par le langage, de narrer l'habitation selon les modes traditionnels de l'étude anthropologique. C'est dans cette posture critique d'un discours « sur » *l'autre* que se placent Trinh et Bourdier.

Où la maison cesse-t-elle, où l'habitation débute-t-elle ? Dans l'exploration des surfaces et des profondeurs de l'habitation traditionnelle, les écrits de Trinh et Bourdier s'élaborent à l'aide de l'étude des traces d'autres formes hybrides de récits, de l'œil à l'oreille (cf. McLuhan), d'un passage approximatif d'un médium à l'autre :

« Written to explore various dwelling traditions and to reflect on itself within the limits of its own explorations, the text here is built on traces left by many other narratives. It sets in motion process of multiple hybridities. From ear to eye, eye to hand, or hand to heart and mind ; from the spoken to the written word and vice versa ; or from one (con)textual weaving to another, writing seeks a coherence of its own within the structure it generates and amid endless discontinuities. It forms links among seemingly incompatible elements, ties to untie, and separates only to regraft. »⁹

« Proverbs, maxims, songs, stories, poetry, descriptions, demonstrations, and interpretations: not simply narration, nor merely reflection, however, the text gives a place to them all. It constitutes a site of meeting for all the genres mentioned. From oral to written sources, firsthand analyses gathered through field

⁸ HEIDEGGER, Martin, *op. cit.*, p. 243.

⁹ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), BOURDIER, Jean-Paul, « Reflections. The Written Text », *Drawn from African Dwellings, op. cit.*, p. 131.

investigations mingle with reinterpretations of previous texts studied through library research. »¹⁰

Dans cet ensemble de récits observés, non-dits, entendus, imperceptibles, inconnus, le texte d'autorité en anthropologie, qui se veut quantifiable et vérifiable, est forcé de produire une unité objective, « neutre », hors contexte. Son attention se porte à ses objets fétiches d'étude, « such as the so-called objects of rites, figures of worship and artifacts, or in the narrow sense of the terms, the ritualistic events and religious practices. »¹¹ Ce processus en est un d'appropriation et d'expropriation « colonialiste » pour servir les fins d'un texte étranger. Pour Trinh et Bourdier, l'étude anthropologique et ethnographique, l'entreprise d'une traduction culturelle, doit plutôt se situer entre création et réflexion, en respect du contexte. Ainsi, c'est dans la posture du poète qui *measure* que Trinh abordera le réel et le virtuel.

« The challenge of such a position would require that context-making be a transformative practice, in which the interpretations and translations arrived at become themselves passageways for multiple processes of alterity, while the movement of the text, as discussed in these pages, unfolds simultaneously as a form of demand and re-contextualization of culture. »¹²

Dans un article paru dans *Visual Anthropology Review*, Trinh suggère que les méthodes traditionnelles de la recherche scientifique académique, qui isolent et extériorisent les phénomènes pour en faire une analyse objective, portent à considérer les phénomènes comme étrangers plutôt que de les intérioriser pour les comprendre. En réponse à ces effets pervers, Trinh parle de son travail artistique et théorique comme s'inscrivant dans un mouvement constant de l'intérieur vers l'extérieur, de l'extérieur vers l'intérieur. Les « psychologues de

¹⁰ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), BOURDIER, Jean-Paul, « Reflections. The Written Text », *Drawn from African Dwellings, op. cit.*, p. 131.

¹¹ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), MacDONALD, Scott, *op. cit.*, p. 116.

¹² TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), BOURDIER, Jean-Paul, « Reflections. The Written Text », *op. cit.*, p. 133.

l'invention » voient en ce mouvement de rencontre un processus de recherche artistique.

« Dans toute œuvre inventive de quelque importance l'univers de l'imagination se réalise à l'intérieur d'une construction qui correspond à tous égards à un processus de recherche et de découverte concernant le réel. [Les] psychologues de l'invention comme Gordon [« Synectic. The development of creative capacity », in GRÜNDER, et al., *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 1976 [1961].] parlent des deux opérations : « making the strange familiar and making the familiar strange ». [...] On peut dès lors affirmer que l'invention narrative fonde elle aussi un savoir, qu'elle augmente notre connaissance du monde. »¹³

« The tendency is always to relate to a situation or to an object as it is only outside of oneself. Whereas elsewhere, in Vietnam, or in other Asian and African cultures for example, one often learns to « know the world inwardly », so that the deeper we go into ourselves, the wider we go into society. [...] So every single work I come up with is yet another attempt to inscribe this constant flow from the inside out and outside in. »¹⁴

Speaking Nearby, dira-t-elle, s'approcher, entendre, et vibrer, résonner la rencontre de l'autre, à la manière des musiciens, dans l'intervalle¹⁵ musical, dans l'écart entre les fréquences sonores. Ce concept d'intervalle, qui rappelle le « médiateur plastique » de Bachelard, avait aussi séduit Dziga Vertov dans ses réflexions sur le montage. Chez Vertov, l'intervalle est puissance de différence entre deux fragments de film, en opposition au raccord. Pour Trinh, l'intervalle est l'espace d'un passage, d'une métamorphose d'un état à un autre

¹³ CORTI, Maria, *op. cit.*, p. 34-35.

¹⁴ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), CHEN, Nancy N., « Speaking Nearby », in TAYLOR, Lucien (éd.), *Visualizing Theory: Selected essays from Visual Anthropology Review, 1990-1994*, New York, Routledge, 1994, p. 435.

¹⁵ « The art and science of making music is largely consumed by the complex task of generating, arranging, altering, arresting, modulating, inflecting, distorting, adjusting, tempering, perfecting, purifying, setting, and standardizing intervals. A sensitive grasp of intervals remains essential to musicians (composers, performers, tuners, and music lovers alike) since melody, harmony, and rhythm are all based on intervals. » TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), « Beware of Wolf Intervals », *Cinema Interval*, New York et Londres, Routledge, 1999, p. XIII.

– « In intensity and *resonance* (more than in distance actually covered), the journey here continues. »¹⁶ – un passage d'une frontière à l'autre. L'artiste, le médium artisan, le *mediator-creator*¹⁷, habite cette frontière et doit ainsi, sans arrêt, dans la rencontre, se mouvoir entre positionnement et déplacement.

« One finds music in listening. [...] music, flowing both outside and within ourselves, defines all activities of life. »¹⁸ « The simultaneously passive-active process enables one to be tuned by one's changing environment, while also developing the ability to tune oneself independently of any environment. [...] Resonance sets into motion and sustains all creative processes. [...] The inhaling and exhaling is the work of rhythm [...]. Thanks to the rhythm of the heart, mind, body and soul can be poetically tuned. The effect of music is to solicit a situation of perpetual inter-tuning, in which the rhythm of another person is constantly adopted and transformed while the person untunes him/herself to vibrate *into* the music that is being performed. »¹⁹

Dans ce temps de recherche qu'est la rencontre véritable et essentielle, la *conscience*, la présence de l'artiste, grandit :

« Every work I have realized was designed to transform my own consciousness. If I went to Africa to dive into a culture that was mostly unknown to me then, I went to China mainly because I was curious as to how I could depart from what I knew of Her. »²⁰

Et dans ce mouvement, après l'inspiration, l'expiration. *Speaking Nearby*, n'est pas que la rencontre d'une vibration, c'est aussi l'expression d'un *discours indirect*, résonance du réel poétique rencontré. Pour l'illustrer, Trinh cite Walter Benjamin :

¹⁶ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), « An Acoustic Journey », in WELCHMAN, John C. (éd.), *Rethinking Borders*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1996, p. 6.

¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸ *Ibid.*, p. 14-15.

¹⁹ *Ibid.*, p. 15-16.

²⁰ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), CHEN, Nancy N., *op. cit.*, p. 444.

« « Nothing is poorer than a truth expressed as it was thought » [Walter Benjamin]. Truth can only be approached indirectly if one does not want to lose it and find oneself hanging on to a dead, empty skin. »²¹ « « speaking nearby » [...] In other words, a speaking that does not objectify, does not point to an object as if it is distant from the speaking subject or absent from the speaking place. [...] these are forms of indirectness well understood by anyone in tune with poetic language. »²²

Et ce discours indirect ne mène pas à la création d'une forme *finie*. Il en fait plutôt une forme en devenir, en illustrant le voyage dans l'intervalle, et parfois même, la rencontre du film dans le film. Pour Trinh, l'espace réflexif dans le film est le seul moyen de livrer le réel dans sa *vérité*, le libérant du *mensonge* du dispositif cinématographique.

« By going towards things while letting them come to me in the mutually transformative process of filmmaking, I am not merely "giving form." Taking shape is not a moment of arrival, and the question is not that of bringing something vague into visibility. Rather, the coming into shape is always a way to address the fact that there is no shape. »²³

La réflexion du film dans le film, la « theory », dont nous présentons maintenant un bref panorama et qui a été le lieu de notre étude pour reconstituer le fil des recherches transdisciplinaires de Trinh, ajoute un troisième mouvement à la rencontre dans l'intervalle. C'est le temps de recul, qui, pour la cinéaste, constitue une strate de la spirale.

²¹ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), CHEN, Nancy N., *op. cit.*, p. 443.

²² *Loc. cit.*

²³ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), LIPPIT, Akira Mizuta, « When the eye frames red », *The Digital Film Event*, New York, Routledge, 2005 [1999], p. 44-45.

Entre teoria et praxis : les entre-vues

« I, myself, think of theory as a practice that changes your life entirely, because it acts on your conscience. [...] I see theory as a constant questioning of the framing of consciousness – a practice capable of informing another practice, such as film production, in a reciprocal challenge. Hence, theory always has the possibility, even the probability, of leading the other practice to « dangerous » places, and vice versa. I can't separate the two. »²⁴

Trinh T. Minh-ha (1989)

Dans son premier ouvrage théorique paru en 1989, *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, Trinh se place au croisement des *cultural studies*, de la critique littéraire, et de la théorie féministe, pour aborder, dans quatre essais, des problématiques liées au langage et à l'écriture, soient celles d'identité, d'ethnicité, de féminité, de différence, et de marginalisation.

Dans son second recueil d'essais, publié en 1991, *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*, elle poursuit la réflexion sur l'art et la culture du Tiers-Monde et leurs liens et dissonances avec la pensée occidentale, ses philosophes et anthropologues. Par la suite, Trinh T. Minh-ha publiera ses réflexions théoriques en transposant, sous forme écrite, les propos tenus lors d'*entre-vues*. L'intervalle entre interviewer et interviewée, tout comme la *rencontre* dans les *Dialogues* de Deleuze, produit un lieu tiers qui nourrit la réflexion.

« The verbal and the visual are different activities and realities that offer different experiences. They stand on their own and they co-exist. In that sense, the interviews are as important as the works

²⁴ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), MacDONALD, Scott, *op. cit.*, p. 123.

themselves, but they are what their name says: inter-views—the talk or the event *between*. »²⁵

« We have here a situation in which something happens that is at the same time a seeing and a holding, a sighting, and a sounding, a feel or a view between and forward. Further, this encounter with different thoughts, discourses and events yields what one can call a «third ground»; one on which something comes to pass between the two of us, which is not necessarily something that passed between the interviewer and the interviewee. It's a relationship, let's say, between energies, between languages, or between words, concepts, and concerns. »²⁶

Framer Framed, publié en 1992, est un recueil de neuf entrevues qui politisent le geste créateur. Trinh y questionne la notion de documentaire, les genres, le langage, la différence culturelle. On y retrouve aussi les scénarii et quelques pages des storyboards de ses premiers films : *Reassemblage* (résumé : filmer la ruralité sénégalaise, une critique de la démarche anthropologique ; 1982), *Naked Spaces – Living is Round* (résumé : illustration de la relation femmes - maisons - cosmos dans l'Afrique de l'Ouest ; 1985), *Surname Viet Given Name Nam* (résumé : problématiques identitaires et culturelles dans les souffrances de la femme vietnamienne ; 1989).

Cinema Interval, publié en 1999, présente une courte préface rédigée par l'auteure, onze entrevues (1992 à 1998), et les scénarii des films *Shoot for the Contents* (résumé : portrait culturel, artistique et politique de la Chine ; 1991) et *A Tale of Love* (résumé : adaptation expérimentale du récit mythique *The Tale of Kieu* ; 1995). Trinh aborde dans ces entrevues la notion d'intervalle, de l'espace entre interviewer et interviewée, entre projecteur et film, entre image et texte, entre amoureux et aimé. Puis, *The Digital Film Event*, publié en 2005, est

²⁵ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), SHIFFRAR, Genevieve, *Trinh T. Minh-ha's Films Featured at Documenta*, Berkeley, University of California, June 26, 2002. Consulté le 07.10.2007. [<http://ls.berkeley.edu/new/02/trinh.html>]

²⁶ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), ZOURNAZI, Mary, « Scent, Sound, and Cinema », *Cinema Interval*, New York et Londres, Routledge, 1999 [1998], p. 249.

un recueil de douze entrevues (1998 à 2002) dans lesquelles Trinh observe les changements de la perception d'une réalité transformée par les technologies et questionne le dispositif. On y retrouve de plus le scénario du film *The Fourth Dimension* (résumé : portrait culturel du Japon, expérience du temps dans l'image digitale ; 2001), ainsi que les photos et descriptions des installations multimédias *Nothing But Ways* (résumé : un hommage à la poésie ; en collaboration avec Lynn Marie Kirby, 1999) et *The Desert is Watching* (résumé : expérience déambulatoire interactive dans une projection de paysages désertiques ; en collaboration avec Jean-Paul Bourdier, 2003).

Ses dernières œuvres n'ont pas fait l'objet d'une publication à ce jour : *Night Passage* (résumé : adaptation expérimentale du récit classique de science-fiction pour enfants *Milky Way Railroad* ; 2004), et *L'autre marche* (résumé : une promenade, tel un rite de passage, dans les cultures du monde, leurs rythmes et environnements sonores ; en collaboration avec Jean-Paul Bourdier, Musée du Quai Branly, Paris, 2006 - 2009).

Mouvements de frontières

« To cut across boundaries and borderlines is to live aloud the malaise of categories and labels ; it is to resist simplistic attempts at classifying, to resist the comfort of belonging to a classification, and of producing classifiable works. Interdisciplinary is, for example, not just a question of putting several fields together, so that individuals can share their specialized knowledge and converse with one another within their expertise. It is to create in sharing a field that belongs to no one, not even to those who create it. »²⁷

Trinh T. Minh-ha (1988)

« Unless an image displaces itself from its natural state, it acquires no significance. Displacement causes resonance. »²⁸

Shanta Gokhale

Nous l'avons vu, dans la vision transdisciplinaire de Trinh qui décloisonne anthropologie et musique, l'artiste habite l'intervalle « en poète ». Dans cette posture, elle questionne toute frontière, traduit la pluralité de l'expérience, l'incongruité des catégories, elle se place dans les interstices, les bords, les chevauchements, les structures accentuées, et fait de ses films de véritables artéfacts de multiples croisements.

« In the complex reality of postcoloniality it is therefore vital to assume one's radical « impurity » and to recognize the necessity of speaking from a hybrid place, hence of saying at least two, three things at a time. »²⁹

²⁷ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), « A Minute Too Long », *When the Moon Waxes Red*, New York et Londres, Routledge, 1991 [November 1988], p. 107-108.

²⁸ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), « The Totalizing Quest of Meaning », *When the Moon Waxes Red*, New York et Londres, Routledge, 1991 [1990], p. 47.

²⁹ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), MAYNE, Judith, *op. cit.*, p. 140.

Elle est ainsi particulièrement encline à pousser la recherche du médium, explorer la promenade sonore et visuelle et l'installation multimédia qui sort l'expérience cinématographique du cadre clos habituel.

« With the film viewing apparatus, there's a number of dividing lines between what's in and what's out ; what's seen and what's not. [...] Whereas in the installation space, [...] we can move inside and interact with the imaging process. »³⁰

Le processus créateur de Trinh est fait de *Boundary Events*³¹, dira-t-elle, de rencontres dans l'intervalle, de mouvements de frontières. La rencontre, dans ses mouvements de l'intérieur vers l'extérieur, de l'extérieur vers l'intérieur, produit de l'hybride. Dans cette posture de « musicienne » de performance, du *free*, de l'improvisation en groupe, elle accomplit son parcours de recherche au cœur du vide (*void*, *Jian*³², pour Trinh ; c'était aussi le *ma* pour Jarmusch, cité précédemment) entre les choses, puis son parcours de création de chaque film. Cette manière de rencontrer qui lui est propre produit une empreinte unique dans la matière ; certains diront de ses films qu'ils sont des « performances musicales ».

« *What will your next project be?* – I don't usually start a film with a preconceived plan or schema. I may choose a point or rather a field of departure, but it's just that. »³³

« As I mentioned earlier, each encounter is so utterly bound to the elements that define it, that for me, it is impossible to reproduce,

³⁰ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), KIRBY, Lynn Marie, « Time Paths », *The Digital Film Event*, New York et Londres, Routledge, 2005 [2002], p. 79.

³¹ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), KIRBY, Lynn Marie, ALBA, Victoria, « The page screen canvas », *The Digital Film Event*, New York et Londres, Routledge, 2005 [1999], p. 193.

³² « *Jian*, which means *interval*, *space*, *partition*, shows a doorway with the picture of the moon in the middle. [...] The time when the moon shines through a doorway indicates both space and interval. [Deng Ming-Dao] » TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), « Beware of Wolf Intervals », *op. cit.*, p. XIII.

³³ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), KALINA, Paul, « Flowers Repression », *Cinema Interval*, New York et Londres, Routledge, 1999 [1992], p. 207.

identically, what has been made at different moments of one's itinerary, and with different peoples, circumstances and locations. The specificity of each encounter would dictate a different move for each film. In other words, each film has its own . . . field of energies. »³⁴

Au-delà de sa propre culture hybride dont elle fait état, c'est un ensemble de mouvements transculturels entre occident et orient qui ont séduit Trinh T. Minh-ha et qui lui ont inspiré ce que nous avons nommé une posture *transdisciplinaire*. Nous avons été amusée d'en trouver l'énumération faite d'une façon semblable à la nôtre :

« The notion of the film image as a precise observation of our daily environment and activities, takes us straight back in the case of Tarkovsky, who like Sergei Eisenstein in part likened his filmmaking to the poetic principle of the haiku. [...] To me, the most inspiring works of art are those that cut across the boundaries of specific art form and specific cultures, even in their most specific aspects. (« Whenever culture is limited », says filmmaker Sarah Maldoror, « it stagnates. ») Some well-known examples in the arts and humanities of the West include Brecht's powerful work influenced by Chinese and Japanese theaters; Eisenstein's filmic portraits and methods of montage inspired by Sharaku's drawings and paintings; John Cage's silences and music inspired by Zen Buddhism ; Roland Barthes's écriture informed by the principle of Asian art. »³⁵

Mais observons encore ce questionnement des frontières. Éloignons-nous des traces écrites de la recherche et des théories d'*entre-vues* pour l'observer dans l'œuvre filmique *Surname Viet Given Name Nam*.

³⁴ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), LIPPIT, Akira Mizuta, *op. cit.*, p. 45.

³⁵ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), « A Minute Too Long », *op. cit.*, p. 112.

*Surname Viet Given Name Nam (1989)*³⁶

« If I was very much a director in the re-enacted part of the film [*Surname Viet Given Name Nam*], I was more a coordinator in the « real-life » part, because I asked the women to choose how they wanted to be presented as we moved to their own stories. The choices they came up with were often disturbing to me. I was expecting something that relates intimately to their daily existence and instead, they chose something that was ... I wouldn't say nonexistent, but almost. For example, one woman wanted to be seen at a fish pond and she had no fish pond at home. »³⁷

Trinh T. Minh-ha (1990)

Dans *Surname Viet Given Name Nam*, des femmes vietnamiennes, mises en scène en des poses étudiées, racontent un code rigide de vertus et de soumissions, le traumatisme et l'humiliation des guerres et des occupations, la répression du régime patriarcal. « Femmes du Nord, femmes du Sud, elles sont convaincues que leur condition est liée à celle de leur pays »³⁸.

Trinh explique que ce projet de film est né de sa rencontre du relevé d'entrevues réalisées en vietnamien et publiées en français par Thu Vân Mai. « I ran across this book while browsing in a small bookstore in France some years ago. It was certainly a discovery »³⁹. Depuis cette première rencontre de paroles traduites, le film se déploie en un geste de traduction. L'œuvre portée

³⁶ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha) (réalisation, scénario, montage, traductions), [mise en scène, éclairage, co-producteur : BOURDIER, Jean-Paul ; directeur de la photographie : BEELER, Kathleen], *Surname Viet Given Name Nam*, États-Unis, Moongift Films, 1989, 108 min., n&b/couleur, 16 mm.

³⁷ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), JAYAMANE, Laleen, RUTHERFORD, Anne, « Why a Fish Pond? », *Framer Framed*, New York et Londres, Routledge, 1992 [June 1990], p. 165-168.

³⁸ MAI, Thu Vân, *Viêtnam, un peuple, des voix*, Paris, Éd. Pierre Horay, 1983, p. 25.

³⁹ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), MAYNE, Judith, *op. cit.*, p. 144.

par les intellectuelles, les femmes médecins, les immigrantes, et par ces femmes dont la vie fut un sacrifice, tente de traduire un silence de l'Histoire, une voix et un rôle historique *indirects*, ceux de la femme vietnamienne.

Film as translation est l'expression que Trinh T. Minh-ha retient pour intituler une *entre-vue* au cours de laquelle elle commente sa recherche dans *Reassemblage*, *Naked Spaces – Living is Round*, et *Surname Viet Given Name Nam*. La traduction s'entend alors comme discours *indirect*, poétique. Un mot d'Umberto Eco nous le rappelle, le synonyme d'une *traduction fidèle* n'est pas *exactitude*, mais *loyauté, honnêteté, respect*.

« La conclamata « fedeltà » delle traduzioni non è un criterio che porta all'unica traduzione accettabile. [...] Se consultate qualsiasi dizionario vedrete che tra i sinonimi di *fedeltà* non c'è la parola *esattezza*. Ci sono piuttosto *lealtà, onestà, rispetto, pietà*. »⁴⁰

Le film est œuvre de traduction d'un récit hybride, de l'expérience à la mémoire, de la mémoire au langage, du langage à l'écrit, du littéraire au filmique, en passant par l'expression corporelle, les blessures, les rires, les non-dits, les habitudes, les secrets, les coutumes, les obligations, les tabous, le ton, la voix, les mots, les langues secondes, les souffles, les silences, les musiques, les poésies, les couleurs, les documents. Comment traduire dans le langage cinématographique cette œuvre de traductions, ces manœuvres de transformation, de médiation, de *trasmutazione*⁴¹ ?

Elle s'exprime, à première vue, dans les dialogues, par les mutations de la langue maternelle, des dialectes, et des langues secondes. Les femmes mises en scène parlent dans un anglais fort accentué. Les sous-titres ne sont pas de véritables traductions, ou ne reprennent qu'une portion du commentaire, et

⁴⁰ ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milan, Bompiani, 2003, p. 364.

⁴¹ ECO, Umberto, « Quando cambia la materia », *ibid.*, p. 320.

apparaissent trop brièvement pour être lus. Par une technique de surimpressions, et de juxtapositions, la parole, se matérialise en *Visualized Speech*⁴², et traduit cette recherche d'un langage. Les mots s'impriment sur les corps, comme un tatouage, une marque au fer rouge de leur accent, de leur étrangeté, de leur déterritorialisation.

« Accented films are using the film's frame as a writing tablet on which appear multiple texts in original languages and in translation in the form of titles, subtitles, intertitles, or blocks of text. The calligraphic display of these texts de-emphasizes visuality while highlighting the textuality and translational issues of intercultural art. Because they are multilingual, accented films require extensive titling just to translate the dialogues. Many of them go beyond that, however, by experimenting with on-screen typography as a supplementary mode of narration and expression. »⁴³

Mais dans cette recherche qu'effectue Trinh d'une manière de traduire la *parole traduite*, le geste ou le silence, c'est davantage les traces d'une *antidiscipline* qui retient notre attention. La posture hybride de Trinh entre les genres cinématographiques, leur décroisement, traduit la recherche dans le médium, un inconfort dans le figé pour dire la transformation. Trinh fait la reprise, dans *Surname Viet Given Name Nam*, des techniques du documentaire, du film historique, du film de guerre, de l'œuvre de fiction, de l'essai cinématographique. La généricité se fait médiatrice de la transformation, se pluralise dans divers procédés et transcende les genres. Une analyse sémantico-syntaxique⁴⁴ peut nous aider à illustrer cette recherche *entre, hors et au-delà* des catégories.

⁴² TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), JULIEN, Isaac, MULVEY, Laura, « Who Is Speaking? », *Framer Framed*, New York et Londres, Routledge, 1992 [November 1989], p. 193.

⁴³ NAFICY, Hamid, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2001, p. 25.

⁴⁴ MOINE, Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Éditions Nathan, 2002.

a) La recherche, entre documentaire et fiction – *Éléments d'analyse sémantique*
 Pour chaque entrevue, un passage est d'abord cité à l'écran sur fond noir, présentant le nom, l'âge, l'occupation de la femme rencontrée, et la date et le lieu de l'entrevue (Vietnam, 1982). Le film met en scène quatre femmes que nous présentons, ici, par ordre d'apparition à l'écran.

Ly, 37 ans, employée (restauration). Présentée agenouillée, occupée à couper des légumes. La caméra suggère la petitesse, le désœuvrement. Elle parlera de son état de pauvreté, des biens reçus de l'étranger, de la méfiance, et de sa révolte envers les diplomates étrangers à qui elle sert des repas de rois et qui ignorent ce que mangent les Vietnamiens. Puis, dans une seconde entrevue, elle parlera des femmes à qui l'on enseigne le sacrifice d'elles-mêmes.

Thu Van, 35 ans, cadre (domaine de la santé). Présentée en plan rapproché, montrant ses lèvres, sa gorge, ses mains qui parlent. La caméra épouse le corps. Une seconde entrevue la présente assise à une table avec des ciseaux et un foulard rouge. Du Nord, elle dira sa méfiance du capitalisme, sa révolte contre l'exploitation de l'homme par l'homme, de la culture de la peur du monde socialiste, des camps de rééducation. « I have deeply rebelled », ainsi à présent elle choisira de prendre la parole. Elle dit son corps défait par la faim et la malnutrition, elle dit son rêve et celui des jeunes femmes : être femme, se sentir désirée. L'humiliation, la solitude, la pauvreté, la fatigue, ses mots sont marqués sur son corps, les textes se superposent à son image.

Cat Tien, 50 ans, médecin. Présentée assise et grave. La caméra recule pour créer un cadre paisible agrémenté de la branche d'un arbre d'intérieur. Une seconde entrevue la présente dans le noir, en plongée. Un chant s'ajoute au décor sonore. Du Sud, elle dira la peur suite à la chute de Saïgon (30 avril 1975) et l'arrestation de son mari qui fut envoyé au camp de rééducation.

Anh, 60 ans, médecin. Présentée dans la pénombre, éclairée d'une chandelle, et des chants des grillons. Elle parlera uniquement en Vietnamien, sa voix éteinte traduite en anglais par le son et l'écrit. Dans une seconde entrevue en anglais cette fois, elle est vêtue d'un uniforme blanc, accoudée à une table dans une chambre claire ; un stéthoscope est posé sur la table, la fenêtre est ouverte, le vent fait danser le rideau blanc. Dans une troisième entrevue, elle est de profil, assise à une table dans la noirceur, devant une théière et deux tasses de thé, elle s'adresse à quelqu'un hors-champ. Elle raconte les retrouvailles avec sa sœur dans le Sud suite à la réunification, suite à vingt ans de séparation. Elle critique la guerre, puis commente les tabous, la connaissance des femmes de leur propre corps. Des effets de l'ignorance.

Quatre actrices qui incarnent ces femmes sont à leur tour interviewées sur leur vie en Amérique et leur rôle dans le film, soulignant alors la mise en scène de ces témoignages et leurs *transformations* :

Tran Thi Hien (Ly)
 Khien Lai (Thu Van)
 Ngo Kim Nhuy (Cat Tien)
 Tran Thi Bich Yen (Anh)

Et enfin, deux jeunes femmes américaines, Lan Trinh et Sue Whitfield, parleront de la mère de Lan et de sa vie en adaptation en Amérique.

La réflexion du film dans le film dit ouvertement le jeu de l'écriture, de la traduction, du passage de l'oralité, à l'écrit, à l'image. Le film dit le jeu des apprenties comédiennes, le travail de la recherche, des entrevues, de la publication, des choix de la cinéaste. Sa voix, faisant partie intégrante de la diégèse, questionne une supposée *vérité* du genre documentaire – question liée à sa critique des méthodes de l'étude anthropologique – et prône le mode poétique de la « fiction » :

Voix : « Interview : an antiquated device of documentary. Truth is selected, renewed, displaced and speech is always tactical. [...] By choosing the most direct and spontaneous form of voicing and documenting, I find myself closer to fiction. »

Tout en critiquant la fiction du film de guerre :

Voix : « War as a succession of special effects ; the war became film well before it was shot. Cinema has remained a vast machine of special effects. If the war is the continuation of politics by other means, then media images are the continuation of war by other means. Immersed in the machinery, part of the special effect, no critical distance. Nothing separates the Vietnam war and the superfilms that were made and continue to be made about it. It is said that if the Americans lost the other, they have certainly won this one. »

Le spectateur-lisant le découvre, ou pas, au fil du visionnement, les entrevues retenues par la cinéaste sont mises en scène et interprétées par des comédiennes. La vérité du témoignage et le faux du dispositif sont donc encore mis en cause :

« Every representation of truth involves elements of fiction, and the difference between so-called documentary and fiction in their depiction of reality is a question of degrees of fictiousness. The more one tries to clarify the line dividing the two, the deeper one gets entangled in the artifice of boundaries. »⁴⁵ «I am not really interested in judging which truth is better than the other, but rather in working with both together to open a critical space in the viewing of the film. »⁴⁶

⁴⁵ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), MAYNE, Judith, *op. cit.*, p. 145.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 146.

b) La recherche, entre documentaire et fiction – *Éléments d'analyse syntaxique*

« I also tend to think of film montage and music composition as being very much alike [...] with the understanding here that montage is not reduced to the editing stage, but can occur in the conception and shooting stage[s] of the film as well. For me, the exploration of new complex subjectivities and the problematizing of the subject in contemporary theory can be best carried out through poetical language [...]. In poetry, the « I » can *never* be said to simply personify an individual. »⁴⁷

L'écriture en images, les évocations poétiques, livrent un nouveau type de documents historiques. Le film débute sur des images au ralenti de quatre femmes qui dansent vêtues de costumes traditionnels orangés, bleus et noirs, sur des sons de vagues, au rythme des eaux, telles des nageuses. Puis, l'éclair, l'orage, les gouttes de pluie qui tombent sur le titre *Surname Viet Given Name Nam*. Suivra une séquence d'archives au ralenti, ces femmes en noir et blanc, et des sons de percussions pour un souffle, un cri entonné par une femme. Les documents photographiques taillés se suivent sous forme d'un diaporama, et se placent dans l'écran, selon divers angles : une jeune femme au regard paisible, puis des femmes armées, et des femmes qui portent un drapeau. Enfin, un long silence, puis un second chant pour le visage d'une femme aux traits tirés, et l'image d'une enfant – celle de son enfance ? Une berceuse et une lente séquence au rythme de la pirogue complètent cette introduction :

[traduit du Vietnamien] :

I am like a piece of silk

Floating in the midst of the market,
Knowing not into whose hands it will fall.

The country lies under a heavy storm

My child lies under a heavy storm

I wish to use my fragile body

To protect my child

But the earth is shaking, shaking

And my baby's cradle is shaking, shaking

⁴⁷ TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), MacDONALD, Scott, *op. cit.*, p. 121.

Cette séquence des femmes en costumes traditionnels sera reprise pour marquer le passage du récit à celui des voix des femmes vietnamiennes qui vivent aux États-Unis. La séquence traduira alors un sens nouveau, celui d'une présentation de costumes empruntés à l'histoire des immigrants Vietnamiens, celui de la mémoire transmise, des traditions choisies, conservées, perdues.

À la voix de la cinéaste, s'ajoute une autre voix *documentarisante*⁴⁸. Les narratrices du film (Lan Trinh et Trinh T. Minh-ha), des voix aux accents variés, font de l'univers sonore un récit nouveau. Les images, les sons, les chants et les voix livrent des récits, comme des confidences, à lire en superposition, en entrelacements. Elles deviennent des personnages venus évoquer poèmes épiques, grands mythes de l'histoire, et créent ainsi la fresque historique intérieure. L'une traduira un chant, puis une autre précisera déjà le sens du titre du film : « Easy young man, you're spilling my rice! Yes, I am with husband, his surname is Viet and his given name is Nam ». Ou encore, une voix présentera une poète féministe du début du XIX^e siècle, Ho Xuan Huong qui écrivait « on free love, on single mothers, on labia minora and labia majora desire ; who attacked polygamy and double standards of morality ». Puis, d'autres passages de l'histoire littéraire, ou de l'histoire d'une révolte féminine, dont le récit de l'héroïne Kim Van Kieu, *The Tale of Kieu*, métaphore de la destinée d'un peuple, texte hybride entre conte, récit historique et son interprétation faite par chaque lecteur, sa traduction faite par chaque gouvernement : « Each government has its own interpretation of *Kieu* » ; « In Vietnam, almost everybody, poor or rich, use verses from the *Kim Van Kieu* fluently in their daily expressions. »

Sur ces voix, des séquences d'archives présentent des spectacles de danses

⁴⁸ SANAKER, John Kristian, « La voix *over* documentariste en fiction : entre factuel et fictionnel », in GAUVIN, Lise (dir.), *CiNÉMAS « Les scénarios fictifs »*, vol. 9, n^{os} 2-3, Montréal, 1999, p. 203.

traditionnelles, des femmes qui travaillent au champ, des photos de la misère des enfants, des visages meurtris, des manifestations, des femmes en marche (tel ce train apparu soudainement dans le décor sonore), des rituels.

La cinéaste fait ainsi une reprise créatrice des procédés du documentaire (entrevues, archives, description d'une réalité, recherche documentaire, caméra-œil, voix *over*) en les plaçant dans la fiction et la poésie. Ce déplacement, cette mutation, donne lieu à un dialogue entre réalité et fiction. Ces personnages muets du film de guerre, ces témoins silencieux de l'Histoire, sont autant de voix venues nuancer ces genres cinématographiques.

– Le terme de recherche peut être attribué à l'œuvre qui a valeur d'essai, ou à celle dont le sens et le but sont d'exhiber les méthodes de l'artiste.

c) L'essai filmique – *Éléments d'analyse sémantique*

« [...] alors que dans le documentaire cette réflexion repose sur le présumé d'un rapport presque naturel à une réalité donnée, dans le film-essai, le travail filmique se produit non à partir d'une réalité, mais à partir de matériaux sonores et visuels dont la structuration ou combinaison non seulement laisse visibles les traces d'un processus de pensée, mais les incorpore à la texture même du film et joue sur leurs tensions. »⁴⁹

Dans le recueil *L'essai et le cinéma*, Alain Ménil rappelle que l'essai ne se soumet à aucune règle, qu'il n'y a pas de *loi du genre*, mais propose tout de même une distinction entre documentaire et essai filmique par la formule suivante : « ce que reprocherait alors Lausanne à Godard, c'est d'avoir fait un

⁴⁹ MOURE, José, « Essai de définition de l'essai au cinéma », in LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (dir.), GAGNEBIN, Murielle (dir.), *L'essai et le cinéma*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2004, p. 36.

« essai de (JLG) », et non un « essai sur (Lausanne) »⁵⁰. Cette tentation/tentative de penser l'objet, de le soupeser, de l'éprouver, « serait-ce cela, l'essai au cinéma », s'interroge-t-il, soit « tout ce que l'on veut, *moins* le récit, la narration, l'intrigue ? »⁵¹ Ménil voit dans l'essai une alliance entre science et poésie, à un effort de saisie objective de l'objet s'allie un « effort d'invention requis par le caractère singulier et personnel d'une telle entreprise. »⁵² C'est le *penser en artiste*⁵³ de Robert Musil, cite Ménil.

Marque du processus de pensée, de *l'essai de*, le titre *Surname Viet Given Name Nam* annonce un propos pamphlétaire, celui d'un besoin de nommer un pays, d'une expropriation plurielle par l'appropriation coloniale, de la recherche identitaire. L'explication « I am with husband, his surname is Viet and his given name is Nam » ajoute à cette critique celle d'une culture paternaliste qui donne au pays un genre masculin et attribue à la femme un devoir d'en préserver la tradition, de se sacrifier pour défendre ses fils et son mari (cf. *Kieu*). La tradition marie ces femmes à leur pays, et c'est de l'intimité secrète de ce ménage dont Trinh traite.

Voix : « It speaks for the exodus or silent popular movement of resistance that continues to raise problems of conscience to the international community. »

« L'essayiste est bibliophage – l'écriture appelle la lecture, la lecture relance la pensée »⁵⁴. Dans *Surname Viet Given Name Nam*, l'utilisation de citations, de documents d'archives, de nuances apportées, de silences entendus, créent un effet de compétence, suggèrent la justesse du propos. Les commentaires de Trinh sur son travail et le caractère ouvert de l'œuvre agissent comme témoins

⁵⁰ MÉNIL, Alain, « Entre utopie et hérésie », in LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (dir.), GAGNEBIN, Murielle (dir.), *op. cit.*, p. 90.

⁵¹ *Ibid.*, p. 92.

⁵² *Ibid.*, p. 101.

⁵³ MUSIL, Robert, *Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 418.

⁵⁴ MÉNIL, Alain, *op. cit.*, p. 102.

de l'honnêteté de la démarche intellectuelle. Comme le souligne Ménil, ce sont là des caractéristiques propres à l'essai, que certains « érigent en règle d'écriture, de concevoir leur propre travail comme une sorte de marqueterie obsessionnelle, où entre la citation franche et le souvenir lointain que permet l'allusion, l'essai ne répond pleinement à son ambition littéraire qu'en s'inscrivant d'emblée dans ce que j'appellerais la dimension réflexive d'une écriture surinvestie par sa propre historicité. »⁵⁵

Si le film s'est ouvert sur l'orage, les sons du tonnerre et de la pluie, il se conclut sur une seconde figure, celle du bateau, les bruits de la vague, une image qui scintille à tout moment dans *Surname Viet Given Name Nam*. Il est une citation de Foucault : « in civilization without boats, dreams dry up ». Il est symbole de rêve et d'espoir – « Hope is alive when there is a boat, even a small boat. From shore to shore, small crafts are rejected and sent back to the sea » – tout comme le « fish pond », espace de rêve, d'évasion, de méditation, de désir secret.

⁵⁵ MÉNIL, Alain, *op. cit.*, p. 102.

d) L'essai filmique – *Éléments d'analyse syntaxique*

« [...] le mouvement est lui-même le produit d'une méditation qui s'énonce doublement, d'une façon qui tient à la fois du regard rétrospectif (les mots viennent sur des images qui leur préexistent), et de l'anticipation (puisque le plan réalisé est la concrétisation de ce qui est donné [...] comme élaboration d'un projet, recherche d'une solution satisfaisante à un problème). »⁵⁶

Au fil du récit, certaines voix et certaines images s'unissent pour suggérer un sens à la lecture du spectateur. Citons entre autres ces nombreuses séquences dispersées ici et là dans le film, montrant des groupes qui applaudissent. Elles trouvent écho dans cette voix critique :

Voix : « When he claps his hands, she has entertained. When she claps her hands, he has made a significant contribution – to his village, his town, his country. The fatherland, as they call it now. »

Puis, une séquence de film d'archives américain fait tonner soudainement une seule voix masculine, comme un « loup » dans l'intervalle :

« *Newsreel sound* : When the smoke clears, the inevitable roundup of prisoners, many of them seriously wounded. Among the captured a large group of women, traditionally used by the enemy as ammunition bearers, village infiltrators and informers. »

Une voix féminine viendra commenter la pensée de ces prisonniers, puis celle de la prostituée. Ces voix ignorées par l'histoire.

À la manière de l'essai littéraire, Trinh fait ainsi appel à des procédés de rhétorique, à diverses figures de pensée qui évoquent de nouvelles lisibilités. L'essai écrit, traduit dans le récit filmique, se fond dans la structure et est chuchoté à qui voudra l'entendre. Cette reprise créatrice produit non seulement une critique des genres, mais *traduit* la recherche d'une manière de dire, de

⁵⁶ MÉNIL, Alain, *op. cit.*, p. 92.

rencontrer la complexité, la pluralité de l'expérience. La reprise pose ouvertement la question de la recherche d'un langage cinématographique pour traduire l'indicible, traduire le silence de l'Histoire, du discours anthropologique, traduire la révolte.

Voix : « and I would have to affirm this uncertainty: is a translated interview a written or spoken object? »

Dans son désir de traduire la rencontre, l'*entre-vue*, en récit filmique, Trinh T. Minh-ha fait de la parole une image sonore, textuelle et visuelle qui constitue un tissu de la civilisation et de la culture historique du Viêt Nam. Les procédés génériques et les objets filmiques s'entrecroisent, s'entrechoquent, tissent le fil de la mémoire, tissent les trous de la mémoire, laissent place aux nombreuses lectures de l'Histoire, complexifient l'approche anthropologique, et font naître une médiation propre à ce film *traduction, rencontre, décroissement, intervalle, trasmutazione*.

Parmi ses multiples aspects sémantiques, Alain Ménil retient que le terme *essai* sert à désigner aussi bien « l'action d'essayer quelque chose, que les résultats de l'essai proprement dit »⁵⁷. Toutes ces remarques sur l'essai nous éclaireront aussi lorsque nous aborderons les *Appunti* de Pier Paolo Pasolini.

« Sous le premier aspect, on le rapprochera de ce qu'on nomme par ailleurs aussi épreuve, expérience, ou expérimentation, en même temps que l'idée d'effort sera contiguë à celle d'aperçu, d'abrégé, d'avant-goût de la chose [...]. Sous le deuxième aspect, ce sont les résultats de l'essai qu'on apprécie [...]. Un essai, au sens littéraire du mot, n'est donc pas à prendre pour un coup d'essai, ni pour un simple essai, ou ce qu'il reste des premiers balbutiements d'une œuvre [...]. »⁵⁸

⁵⁷ MÉNIL, Alain, *op. cit.*, p. 95.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 95-96.

Chapitre 3

Pier Paolo Pasolini

« Il est possible de définir le rapport de ma notion grammaticale du cinéma avec ce qu'est ma philosophie – ou du moins ce que je crois qu'elle est –, ou mon mode de vie : en définitive, rien d'autre que mon amour pour la réalité, un amour halluciné, infantile et pragmatique. Un amour religieux, d'ailleurs, dans la mesure où il se fonde, en quelque sorte, par analogie, sur une sorte d'immense fétichisme sexuel. »¹

Pier Paolo Pasolini (1970)

« Cela répond à mon comportement devant la réalité. Je suis un obsédé qui a pourtant diverses directions d'expression, qui change sans cesse de technique. »²

Pier Paolo Pasolini (1965)

C'est *en poète*³, *en dilettante*⁴, que Pier Paolo Pasolini rencontre la réalité, y perçoit du sacré, y effectue ses recherches. Qu'elle soit visage, rituel, dialecte, politique, il l'embrasse amoureusement, y accorde toutes ses facultés, toute sa puissance artiste.

« Quand je fais un film, je me mets en état de fascination devant un objet, une chose, un visage, des regards, un paysage comme s'il s'agissait d'un engin où le sacré fût en imminence d'explosion. »⁵

¹ PASOLINI, Pier Paolo, *Les dernières paroles d'un impie. Entretiens avec Jean Duflot*, Paris, Belfond, 1981 [1970], p. 154-155.

² BERTOLUCCI, Bernardo, COMOLLI, Jean-Louis, « Entretien avec Pasolini [Cahiers du cinéma, n° 169, 1965] », in BERGALA, Alain (dir.), NARBONI, Jean (dir.), *Pasolini cinéaste*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1981, p. 42.

³ PASOLINI, Pier Paolo, « Hypothèses de laboratoire (Notes en poète pour une linguistique marxiste) [1965] », *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976 [1972], p. 9.

⁴ PASOLINI, Pier Paolo, *Les dernières paroles d'un impie, op. cit.*, p. 118-119.

⁵ *Ibid.*, p. 121.

Peintre, poète, essayiste, philologue, dramaturge, écrivain, scénariste, cinéaste, acteur, militant, enseignant, chroniqueur, critique littéraire ou cinématographique, il effectue son parcours selon un mode de vie de *pasticheur*, « ne sachant et ne voulant pas renoncer à accueillir toutes les stimulations de la réalité »⁶. C'est dans la variété des parcours de recherche du pasticheur amoureux de la réalité, dans la multiplicité de ses rencontres, par-delà toute frontière, qu'il convient d'aborder l'œuvre « théorique » de Pasolini. « *Lo ripeto: io sono in piena ricerca* »⁷, je suis en pleine recherche, insiste-t-il. « *La ricerca è in corso, il libro è aperto* », la recherche est en cours, le livre est ouvert, annonce-t-il dans son mot au lecteur, en introduction d'*Empirismo Eretico* [1964-1971].

« Naturellement je suis en train de tâtonner presque dans le vide. »⁸

« Je voudrais de toute façon prier les linguistes de ne pas lire les deux petites pages qui suivent, comme si elles étaient écrites par l'un des leurs ; mais comme des pages écrites par un écrivain qui, fort de son univers, généralise quelques-unes de ses remarques annotées sur les marges des livres, qu'il a avidement et récemment ingurgités. »⁹

« Je me rends parfaitement compte que tout cela devrait être élaboré dans un laboratoire tout autre que le mien, d'écrivain insatisfait de sa fonction spécifique. Quoi qu'il en soit, si cela est dépourvu de crédibilité et de valeur, qu'on le prenne comme un « test » de la contamination d'une culture [...]. »¹⁰

⁶ ZIGAINA, Giuseppe, « L'œuvre graphique de Pier Paolo Pasolini », traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, *Revue d'esthétique*, « Pier Paolo Pasolini », n° 3, Paris, 1982, p. 92.

⁷ PASOLINI, Pier Paolo, « « *Lo ripeto: io sono in piena ricerca* » [Altri saggi della maturità [1965]] », *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milan, Mondadori, 1999, p. 2442.

⁸ PASOLINI, Pier Paolo, « Hypothèses de laboratoire (Notes en poète pour une linguistique marxiste) [1965] », *L'expérience hérétique, op. cit.*, p. 13.

⁹ *Ibid.*, p. 19-20.

¹⁰ *Ibid.*, p. 34.

Ces remises en contexte sont nombreuses, mais elles ne semblent pas être retenues ; certains le dénigreront, lui reprocheront les inconsistances de « ses théories », des intuitions inachevées, des contradictions qui semblent annuler la prise de parole. « C'est le destin de la ruse, de paraître trop naïve à des naïfs trop savants »¹¹, se moque Deleuze, au sujet des reproches d'Umberto Eco à l'endroit de Pasolini. Dans son parcours rusé et *tactique* de recherche, Pasolini décroïssonne, rencontre les aires de la connaissance qui l'interpellent, traverse et transcende les disciplines de la sémiologie ou de la linguistique. Les mauvaises lectures des écrits *théoriques* de Pasolini, faites par Eco ou d'autres, n'ont pour effet que de nous encourager à privilégier l'emploi du terme *recherche* plutôt que celui de *théorie*, pour nommer ce processus dont les bouillonnements sont porteurs¹².

« I am not an inventor of ideologies. I am not a thinker and have never aspired to be. Sometimes, within the context of an ideology I have an intuition and thus have sometimes anticipated the professional ideologues. And stylistically I am a *pasticheur*: I use the most disparate stylistic material – dialect poetry, decadent poetry, certain attempts at socialist poetry; there is always a stylistic contamination in my writings. »¹³

« Je veux dire par là que mon style est éclectique ; qu'il se compose d'éléments, de matériaux empruntés à divers secteurs de la culture : emprunts aux dialectes, poésies populaires, musiques populaires ou classiques, références à l'art pictural, architectural ... aux sciences humaines ... Je n'ai pas la prétention de créer et d'imposer un style. Ce qui crée le magma stylistique, chez moi, c'est une sorte de ferveur, de passion qui me pousse à m'emparer de tout matériau, de toute forme qui me paraît nécessaire à l'économie d'un film. »¹⁴

¹¹ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 42.

¹² « Pasolini avait une intuition profonde du cinéma moderne quand il le caractérisait par un glissement de terrain, cassant l'uniformité du monologue intérieur pour y substituer la diversité, la difformité, l'altérité d'un discours indirect libre. » *Ibid.*, p. 239.

¹³ PASOLINI, Pier Paolo, *Pasolini on Pasolini. Interviews with Oswald Stack [Jon Halliday]*, Bloomington et Londres, Indiana University Press, 1969, p. 28.

¹⁴ PASOLINI, Pier Paolo, *Les dernières paroles d'un impie*, *op. cit.*, p. 143.

Parcours et rencontres en pasticheur hérétique

« Il n'a cessé d'expérimenter les techniques picturales les plus singulières, en utilisant et en mélangeant les matériaux les plus insolites. Les derniers temps, pendant ses séjours à Cervignano ou à Grado, il utilisait pour les couleurs les moyens les plus impensables, dont le choix n'était qu'apparemment dû au hasard. Pour les verts, il utilisait une certaine espèce d'herbe grasse et les grains du raisin blanc. »¹⁵

Giuseppe Zigaina

Par sa manière de rencontrer la réalité en pasticheur¹⁶, Pasolini entend à la fois le « à la manière de », où deux âmes se contaminent, où des motifs opposés s'unissent ; le geste-rituel, la *maniera*¹⁷ plutôt que la *mimesis* ; les techniques mixtes ; la liberté d'invention totale et nouvelle, hors des catégories orthodoxes du savoir ; un cri porteur, infini et entier, qui dit les joies et souffrances de vivre. C'est dans cet esprit, cette manière de vivre que Pasolini recherche et produit l'œuvre *parallèle*, celle des écrits critiques et analytiques.

C'est sous le titre *Empirismo Eretico*, qu'il publie son principal recueil d'études de la langue, de la littérature, et du cinéma. Hervé Joubert-Laurencin en souligne le sens. *Empirismo* est une recherche, une « expérimentation vitale », qui « consiste à se méfier de toute structure « modèle », à mettre l'accent sur le mouvement de la réalité, sur la « tension » des concepts, sur le processus ou le

¹⁵ ZIGAINA, Giuseppe, « L'œuvre graphique de Pier Paolo Pasolini », *op. cit.*, p. 92.

¹⁶ « Il *pastiche* cioè una contaminazione fra due modi di essere e due modi di parlare. » Trad. libre : « Le *pastiche*, i.e. une contamination entre deux manières d'être, deux manières de parler. » PASOLINI, Pier Paolo, « Francesco De Gaetano: Avventure di guerra e di pace [1974] », *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, 1999 [*Scritti corsari* [1973-1975]], p. 497.

¹⁷ Mouvement pictural du XVIème siècle prisé par Pasolini, le maniérisme s'est posé en réaction aux conventions artistiques de la Renaissance.

procès, en opposition au formalisme figé »¹⁸ de la méthode scientifique. Puis, *Eretico*, l'hérétique, sans religion, hétérodoxe face à la science qui institue des dogmes. « En somme, d'un côté, « eretico » affirme la volonté de s'écarter des lieux du culte, d'exercer seul [...]. De l'autre, il signifie hétérodoxe, c'est-à-dire qui se trouve en plein centre de la religion et qui la sape de l'intérieur. »¹⁹ Irrévérencieux pour certains, l'hérétique est pasticheur, décroïssonne les disciplines sans en adopter les « religions », se les approprie amoureusement, pour y chercher, y expérimenter.

« S'il ignora le cloisonnement apparent des disciplines, il privilégia pourtant certains domaines d'intervention. Ce va-et-vient constant entre les disciplines ne s'expliquant cependant pas par un goût pour les digressions, mais plutôt par un impératif : la recherche de nouveaux modes d'expression, ce qui le mena de la littérature au cinéma, de la poésie lyrique à la littérature engagée et, non pour une moindre part, aux arts plastiques. »²⁰

De la même façon dont nous distinguons les acceptions diverses du terme recherche dans le domaine théâtral, Pasolini distingue ses recherches guidées par la nature sacrée de la réalité, de celles d'un cinéma instrumentalisé dans un mouvement de révolte, par les avants-gardes « terroristes » :

« Nous avons même créé [avec Bertolucci et Bellocchio] un groupe de recherches linguistiques et sémiologiques sur le cinéma. Nous travaillions donc sur une base précise, scientifique, en marge de tout « terrorisme », d'où nous pouvions partir pour faire des recherches esthétiques intéressantes. »²¹

¹⁸ JOUBERT-LAURENCIN, Hervé, « Genèse d'un penseur hérétique », in PASOLINI, Pier Paolo, *Écrits sur le cinéma*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, p. 75-76.

¹⁹ *Ibid.*, p. 77.

²⁰ OLIVA, Achille Bonito, « Pier Paolo Pasolini et la tradition du maniérisme italien », in ZIGAINA, Giuseppe (éd.), OLIVA, Achille Bonito (éd.), *Dessins et peintures de Pier Paolo Pasolini*, Bâle, Balance Rief éditeur, 1984, p. 19.

²¹ PASOLINI, Pier Paolo, *Les dernières paroles d'un impie*, op. cit., p. 58.

Oratio obliqua : la recherche d'un alloglotte

« Le temps allait m'enseigner peu à peu à user du dialecte comme d'un instrument de recherche objective, réaliste ... »²²

« Je pense que cette conscience « philologique » de la langue est la dominante de toute ma recherche. Le niveau « métalinguistique », comme dirait Jakobson, est celui où j'opère, en toute conscience. »²³ « Vous refusez donc l'inspiration « romantique », la poésie comme sécrétion instantanée, organique, naturelle... »

Non, l'inspiration, la grâce existent. Elles sont possibles. Mais inspirée, spontanée, oraculaire même, la poésie demeure toujours une « métalangue ». »²⁴ « Dès que je me mets à lire des ouvrages de linguistique, l'envie me prend d'écrire des poèmes. [...] Je pense que la lecture de ces textes provoque en moi une exaltation créatrice, ce qui confirmerait plutôt, d'ailleurs, le caractère « métalinguistique » de l'action poétique. »²⁵

Pier Paolo Pasolini (1970)

Pasolini trouve en Dante Alighieri – « celui qui mit le divin en langue vulgaire »²⁶ – un modèle de pasticheur, de l'emprunt, de la pratique de la contamination d'opposés, d'antithèses, de recherches, hors de tout formalisme, de toute catégorie. En 1303, Dante, alors condamné à l'exil pour insoumission au pape, amorce ses recherches sur les langues *vulgaires* – différents dialectes

²² PASOLINI, Pier Paolo, *Les dernières paroles d'un impie*, op. cit., p. 27.

²³ *Ibid.*, p. 117.

²⁴ *Ibid.*, p. 118.

²⁵ *Ibid.*, p. 119-120.

²⁶ JOUBERT-LAURENCIN, Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p. 58.

italiques régionaux de la *langue de si*²⁷ – et rédige le traité *De Vulgari Eloquentia*. Dante est ainsi le premier à poser le problème de la langue italienne. Renonçant au latin des érudits et des savants du XIV^{ème}, il recherche, dans son étude linguistique, la langue *naturelle, maternelle, le vulgaire illustre et noble* qui rassemblera des caractères communs d’italianité, des Alpes à la Sicile. En 1306, c’est en toscan, plutôt qu’en latin, qu’il entame la rédaction de la *Divina Commedia*. Par cette affirmation dans l’œuvre poétique monumentale, la langue italienne est *née*.

Si à l’époque de Dante l’enseignement du latin des élites produisait un décadre d’avec la réalité dialectale populaire, ce même décadre se reproduit à l’époque de Pasolini. En ce temps de l’arrivée de la télévision, la langue italienne standardisée des écoles, des médias, des technologies, de la *production-consommation* ne reflète pas la réalité des vies de quartiers, des populations moins scolarisées, du prolétariat. C’est ce que décrit Pasolini dans *Volgar’eloquio*, dont le titre évoque le traité de Dante. Le marxiste et l’amoureux de la réalité, se retrouve alloglotte²⁸ dans cette standardisation de l’italien, « l’italiano orrendo della televisione »²⁹. C’est dans une impossibilité d’écrire de *déterritorialisé*, de *mineur*, qu’il effectue, à son tour, une recherche sur les dialectes (*Poesia dialettale del novecento* [1952], *Il canto popolare* [1954], *Canzoniere italiano* [1955]).

« C’est en écrivain que j’ai approché peu à peu ce patrimoine de la culture populaire, non en scientifique. »³⁰ « C’était leur « argot » qui m’attirait, c’est-à-dire l’apport de langage spécifique,

²⁷ Dante nomme les trois langues d’Europe par leur façon de dire oui : oc, oïl et si. NADIN, Bruno, « Dante Alighieri précurseur des linguistes », in *École freudienne, Éthique du désir*, Bruxelles, De Boeck, 1999, p. 127-130.

²⁸ PASOLINI, Pier Paolo, *Les dernières paroles d’un impie*, op. cit., p. 118.

²⁹ Trad. libre : « L’italien horrible de la télévision. » PASOLINI, Pier Paolo, « Volgar’eloquio [posthume, 1975] », *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Milan, Mondadori, 1999 [*Dichiarazioni, inchieste, dibattiti* [1953-1975]], p. 2831.

³⁰ PASOLINI, Pier Paolo, *Les dernières paroles d’un impie*, op. cit., p. 34.

l'hermétisme initiatoire dont use la « malavita » (le milieu) dans ses chants. »³¹

Inspiré par ce décadrage et son amour de la réalité, il réfléchit à la problématique de la langue *structure qui veut être une autre structure*.

« Admettons l'hypothèse qu'à « un phonème on ne demande pas d'être conforme au phonème le plus couramment employé par la collectivité linguistique, mais d'être suffisamment différencié des autres phonèmes utilisés par le locuteur » (une liberté linguistique dont les Italiens jouissent par manque d'alternative, c'est-à-dire comme d'un esclavage). [...] Ce que je viens de dire d'une manière très insuffisante, sans preuves, avec seulement la possibilité de vérifier mes observations (je ne suis ni phonéticien, ni phonologue), peut faire apparaître ce qui suit : a) *En Italie, nous vivons concrètement la tendance d'une structure à être une autre structure* [...] En d'autres termes : l'institution phonique, la « structure réelle » de notre phonation est toujours celle d'une *koiné* dialectisée. »³²

C'est une formule qui revient tout au long de sa recherche, alors qu'il étudie la métalangue, le langage sur le langage, l'*oratio obliqua*, le *Discours Indirect Libre*, l'oralité, le non verbal, le scénario, le *cinéma de poésie*.

Au cours de son étude de l'histoire littéraire et des structures stylistiques (entamée dans *Passione e ideologia* [1948-1958] et poursuivie dans *Empirismo Eretico* [1964-1971]), il recense les traces d'une tradition italienne de ce discours indirect libre, dans ses formes variées, entre autres chez l'Ariosto et son *Orlando Furioso*, ou chez Dante et sa *Divina Commedia*. Pasolini y perçoit « cette forme précieuse de contamination, [...] non pas simplement vivifiante,

³¹ PASOLINI, Pier Paolo, *Les dernières paroles d'un impie*, op. cit., p. 35.

³² Cette formule, en italien : « Noi italiani viviamo concretamente la tendenza di una struttura a essere un'altra struttura. » PASOLINI, Pier Paolo, « Hypothèses de laboratoire (Notes en poète pour une linguistique marxiste) [1965] », *L'expérience hérétique*, op. cit., p. 16-17.

mais expressive à un haut niveau stylistique »³³. Citons-en deux exemples retenus par Pasolini.

Dans son périple aux côtés de Virgile, à travers Enfer, Purgatoire et Paradis, Dante rencontre des notables, individus, figures mythiques, placés en des intensités diverses de lumière divine. Les figures rencontrées, célèbres ou anonymes, sont entendues dans leur langue propre. Cette première forme de discours indirect libre dans la langue vulgaire traduit les classes sociales et les luttes.

« [Dante] s'est servi d'un jargon, qu'il n'utilisait sûrement pas lui-même, ni dans son milieu social, ni en tant que poète. [...] La *conscience sociologique* intervient ici [...] dans le rapport révolutionnaire entre langue noble et langue parlée [...], et dans les luttes sociales qui s'y rattachent. »³⁴

Seconde forme : le poème de Dante, qui est autant parcours initiatique, recherche spirituelle, manuel théologique, œuvre éthique et morale, a une « double nature », dira Pasolini. Il présente une « série de dichotomies »³⁵ : point de vue théologique ou sociologique, registre rapide ou lent, réalité figurative ou allégorique, Dante narrateur ou personnage, langue de la prose ou de la poésie. C'est la même nature double que Pasolini retrouve dans le *cinéma de poésie*, sous le film, se glisse l'autre film. « Ce deuxième film est le film que l'auteur n'a probablement pas eu le courage de faire, ou qu'il n'a pas fait parce que ça lui était impossible, ou interdit »³⁶.

³³ PASOLINI, Pier Paolo, « Sur le discours indirect libre », *L'expérience hérétique*, *op. cit.*, p. 47.

³⁴ *Ibid.*, p. 44-45.

³⁵ PASOLINI, Pier Paolo, « La volonté de Dante d'être poète [1965] », *ibid.*, p. 70.

³⁶ BERTOLUCCI, Bernardo, COMOLLI, Jean-Louis, « Entretien avec Pasolini [Cahiers du cinéma, n° 169, 1965] », *op. cit.*, p. 39.

Si la recherche du pasticheur produit une contamination vivifiante et expressive, elle a aussi pour effet de nourrir – Trinh T. Minh-ha le soulignait tout autant – la *conscience*³⁷ de l'artiste, son *engagement*. Cette recherche, continue et mouvante, la *scandalosa ricerca*³⁸, Pasolini la fait au rythme de ses œuvres, et de ses écrits d'ordre politique ou social recueillis dans *Le belle bandiere* [1968-1970], *Scritti corsari* [1973-1975], et *Lettere luterane* [1975].

On y trouve, par exemple, les traces de sa recherche sur la sexualité, entreprise dans son enquête filmée *Comizi d'amore* [1964]. La mouvance assumée de la recherche a aussi pour effet possible, chez Pasolini, l'abjuration de l'œuvre. C'est ce qui se produira pour la *Trilogia della vita*. Dans un désir d'exhiber la réalité des corps dans leur pauvreté, leur sexualité libre, leur langue dialectale, et ainsi faire front à l'artifice des avants-gardes des années '60, au puritanisme de l'Église, à l'embourgeoisement dans la consommation, à un génocide³⁹ culturel, Pasolini avait créé les films *Il Decameron* [1970], *I racconti di Canterbury* [1971], et *Il fiore delle mille e una notte* [1973]. Mais dans la recherche, le regard change, la lutte se transforme. Rapidement, Pasolini constate combien l'innocence des corps, la liberté sexuelle, se perd dans le consumérisme, combien ils sont manipulés par son pouvoir. Il rejette aussitôt sa

³⁷ « Il est certain que chaque fois que le Discours Indirect Libre est présent, cela implique une *conscience sociologique*, claire ou non, chez l'auteur. » PASOLINI, Pier Paolo, « Sur le discours indirect libre », *L'expérience hérétique, op. cit.*, p. 43.

³⁸ PASOLINI, Pier Paolo, « 6 ottobre 1974. Nuove prospettive storiche: la Chiesa è inutile al Potere », *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, 1999 [*Scritti corsari* [1973-1975]], p. 357.

³⁹ « [nella] Trilogia della vita, [...] ho voluto rappresentare una realtà fisica, una realtà corporea che vedevo distrutta, [...] un modo di essere uomini, di guardare, di parlare, di comportarsi, di fare un gesto, di parlare dialettale, che sta venendo distrutto. » Trad. libre : « dans la Trilogie de la vie, j'ai voulu représenter une réalité physique, une réalité corporelle que je voyais détruite, une manière d'être homme, de regarder, de parler, de se comporter, de faire un geste, de parler le dialecte, qui disparaît. » PASOLINI, Pier Paolo, « Volgar'eloquio [posthume, 1975] », *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milan, Mondadori, 1999 [*Dichiarazioni, inchieste, dibattiti* [1953-1975]], p. 2858.

démarche de création précédente, et poursuit la recherche dans *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* [1975].

Ce dernier film sera l'illustration de la marchandisation de l'homme, d'un commerce sexuel obligatoire et brutal, celui des populations consentantes devant le pouvoir de la *production-consommation*. Il constitue de plus un ultime hommage à la recherche, citant, au générique d'ouverture, une bibliographie⁴⁰ sur Sade. Toutefois, ce sont les *Appunti* de Pasolini qui retiendront maintenant notre attention pour la recherche qu'ils mettent en scène et dont ils sont témoins.

⁴⁰ Pasolini cite cinq ouvrages sur Sade, soit ceux de Roland Barthes, Maurice Blanchot, Simone de Beauvoir, Pierre Klossowski et Philippe Sollers.

Appunti per un'Orestide africana (1969)⁴¹

« Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto? »⁴²

Pier Paolo Pasolini (1971)

« Il y a bien, dans la volonté d'essai, quelque chose qui unit la *tentative* (réussie, espère-t-on) et la *tentation* (suscitée par l'objet qu'on s'est choisi, ou que constituerait la question qui fut le motif initial de l'entreprise). »⁴³

Alain Ménil

Les *Appunti* (notes) sont nombreux dans l'œuvre de Pasolini ; nous les identifions en Annexe II. Les recherches laissées ainsi sous forme de notes, filmées ou manuscrites, n'ont pas toutes mené à la réalisation des films projetés. Les notes manuscrites sont publiées en tant qu'idées, sujets, traitements, ou en appendices aux scénarii de films de Pasolini dans le recueil élaboré en 2001, *Per il cinema*. Les carnets filmiques, qui assemblent idées, images, visages, musiques, propos, repérages, préalables à l'écriture, ont été présentés par Pasolini et diffusés dans leur forme de « film sur un film à faire », « *film su un film da farsi* ».

Pasolini fait du « film à faire », de la recherche en cours, une technique cinématographique en soi, tout comme il fait de la structure scénaristique du

⁴¹ PASOLINI, Pier Paolo (réalisation, commentaires), [opérateurs : PELLONI, Giorgio, BAGNATO, Mario, GALEASSI, Emore ; musique : BARBIERI, Gato ; montage : CONVERSI, Cleofe], *Appunti per un'Orestide africana*, Italie, prod. Gian Vittorio Baldi, I Film Dell'Orso, IDI Cinematografica, Radiotelevisione Italiana, 1969, 63 min., n&b, 16 mm [tournage : déc. 1968 et fév. 1969].

⁴² Trad. libre : « Pourquoi réaliser une œuvre quand il est si beau de seulement la rêver ? » PASOLINI, Pier Paolo (réalisation, scénario, adaptation de *Il Decameron*, recueil de nouvelles écrites dans la langue de Dante, en 1349, par Boccaccio), *Il Decameron*, Italie-France-Allemagne, PEA et al., 1971, 112 min., couleur, 35 mm.

⁴³ MÉNIL, Alain, « Entre utopie et hérésie », in LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (dir.), GAGNEBIN, Murielle (dir.), *L'essai et le cinéma*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2004, p. 98.

« film à faire », une technique narrative de l'œuvre littéraire en forme de scénario. Par ses *Appunti*, Pasolini décloisonne la recherche artistique, ouvre l'atelier de création.

Pasolini privilégie la forme ouverte sur la recherche du « film à faire » pour le projet qu'il décrit dans *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*. C'est en tournant *Appunti per un film sull'India* que lui vient cette idée de film sur diverses régions du Tiers-Monde. Il inclut à son ébauche des œuvres déjà produites, puis élabore la suite sous forme de notes. Le film qui nous intéressera, *Appunti per un'Orestiade africana*, s'inscrit dans ce vaste⁴⁴ projet :

Scénario publié - *Il padre selvaggio*, 1975 [1961-1963]
Appendice : Nouvelle - *È bello uccidere il leone*, 1962

Film/Notes - *Appunti per un film sull'India*, 1968, 25 min.
Appendice : Notes - *Storia indiana*, 1967.

Notes - *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, 1968
a) *Nota introduttiva*
b) *Paesi Arabi*
c) *Sud America*
d) *Ghetti del Nord America*
e) *Nota al « Padre selvaggio »*
f) *Nota al film sull'India*

Film/Notes - *Appunti per un'Orestiade africana*, déc. 1968 et fév. 1969,
63 min.
Appendice :
Notes - *Nota per l'ambientazione dell'Orestiade in Africa*, 1968-1969
Notes - *L'Atena bianca*, 1968

Dans ses *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, Pasolini donne une nature double à son film à faire sur le Tiers-Monde. Il prévoit un traitement « normal »

⁴⁴ « L'immensa quantità di materiale pratico, ideologico, sociologico, politico, che viene a costituire un film del genere, impedisce obbiettivamente la manipolazione di un film normale. Esso seguirà dunque la formula « Un film su un film da farsi ». » PASOLINI, Pier Paolo, « Appunti per un poema sul Terzo Mondo », *Per il cinema*, Milan, Mondadori, 2001 [1968], p. 2681.

pour l'histoire de chacun des cinq épisodes, puis, un style de « film à faire » pour les morceaux tournés dans les régions du Tiers-Monde, afin d'en garder leur caractère naturel et immédiat. Le film sera ainsi d'un style complexe et impur, et produira le contraste révolutionnaire en exhibant les problèmes dans leur nudité.

Une première description de *Appunti per un'Orestide africana* y est faite. Le projet d'épisode tourné en Afrique noire traitera du rapport entre « culture blanche », bourgeoise et industrialisée, et « culture de couleur », archaïque et pré-industrielle. Pasolini rédige quelques notes en ce sens sur le scénario déjà écrit entre 1961 et 1963, *Il padre selvaggio*. Puis, entreprend plutôt le projet sur l'*Orestie* pour son épisode africain. Pasolini avait déjà travaillé à la traduction⁴⁵ italienne du texte d'Eschyle en 1960. Il décrit dans sa note *L'Atena bianca*, combien la transposition de l'*Orestie* dans l'Afrique moderne sera le fil conducteur parfait pour l'épisode africain de son projet.

Appunti per un'Orestide africana est ainsi un « film sur un film à faire », un film sur un processus de recherche pour l'adaptation cinématographique et africaine de la trilogie d'Eschyle. L'*Orestie* est un épisode du mythe des Atrides, famille maudite de la Grèce antique, marquée par la violence infanticide, incestueuse, parricide, de génération en génération. Elle a inspiré plusieurs artistes et tragédiens, dont Homère (VIII^{ème} siècle av. J.-C.), pour les passions violentes et les transgressions, ainsi que pour les questions qu'elles soulèvent. Dans le théâtre d'Eschyle (V^{ème} siècle av. J.-C.), l'*Orestie* se joue en trois actes, *Agamemnon*, *Les Choéphores*, et *Les Euménides*. Avant son départ pour Troie, Agamemnon avait immolé sa fille Iphigénie en sacrifice, ce qui lui a valu la haine de sa femme Clytemnestre. Au premier acte, Agamemnon, héros de la guerre de Troie, retourne à Argos avec la prophétesse Cassandre, fille de

⁴⁵ ESCHYLE, *L'Orestide di Eschilo*, traduit du grec par Pier Paolo Pasolini, Turin, Einaudi, 1985 [1960].

Priam, obtenue en butin de guerre. Les prédictions de Cassandre n'empêcheront pas la reine de venger la mort de sa fille et de tuer Agamemnon. Dans *Les Choéphores*, Électre souhaite que l'assassinat de son père soit puni. En réponse à sa demande, Apollon, son père spirituel, renvoie Oreste, fils d'Agamemnon, à Argos. Frère et sœur se retrouvent sur la tombe de leur père ; Oreste vengera sa mort. Le meurtre de Clytemnestre par son fils réveille la soif de vengeance des Furies, les déesses Érinyes. Au dernier acte, *Les Euménides*, le fugitif Oreste erre, poursuivi par les Érinyes. Apollon lui conseille de s'en remettre à Athéna, déesse de la démocratie et de la raison. Athéna choisit de l'aider, non pas de façon divine, mais en le convoquant devant un tribunal humain. Oreste se présente devant l'Aréopage, où il est jugé et absous. Les Furies, transformées par Athéna, deviennent déesses bienveillantes, les Euménides. Par ce premier procès de l'Histoire, la malédiction qui pesait sur les Atrides est levée.

Pour sa portion documentaire, Pasolini suggère, dans sa note *L'Atena bianca*⁴⁶, la reprise d'une séquence tournée lors d'une guerre civile récente, au Congo ou au Biafra, pour illustrer la guerre de Troie. Une autre séquence documentaire d'un village de tribu pourra illustrer la patrie. Dans sa technique de « film à faire » il cherchera sur les visages rencontrés celui d'Agamemnon, de Clytemnestre, d'Électre, d'Oreste. Une séquence documentaire sur un rite funéraire pourra illustrer la mort d'Agamemnon. Pasolini y prend note aussi d'un contraste possible pour illustrer le passage de l'archaïque au moderne : il décrit la scène où Oreste en fuite, détourne le regard de la caméra et scrute la nature sauvage autour de lui, puis, son arrivée dans la ville moderne et organisée, dans la démocratie, le progrès.

⁴⁶ PASOLINI, Pier Paolo, « L'Atena bianca », in « Appendice ad « Appunti per un'Orestiade africana » », *Per il cinema*, Milan, Mondadori, 2001 [1968-1969], p. 1202.

Dans sa *Nota per l'ambientazione dell'Orestide in Africa*, Pasolini résume sa lecture de l'*Orestie* et énonce les raisons de sa transposition dans le monde africain. Voyant dans l'Afrique une renaissance du chœur de la tragédie grecque, Pasolini présente son *Orestie* comme un « *musical* tragique »⁴⁷. Ce passage dans la danse et la musique rompt le discours objectif du documentaire. L'irrationnel *sauvage* et *terreur* fait place à un irrationnel qui intègre, comme un complément, la rationalité. Pasolini y voit la survie de l'*ethnos* africain, avec ses mythes, dans un nouveau type de société.

Le film débute donc par un court générique qui s'affiche en surimpression sur un bouquin de l'*Orestide* posé à côté du continent africain dans un atlas ouvert, nous situant déjà dans une recherche *documentaire*. La silhouette de Pasolini, caméra à l'épaule, reflétée dans la vitrine d'une boutique, est la première image de *Appunti per un'Orestide africana*. Pasolini commente le montage de ses notes filmiques. Il décrit cette première image de manière subjective, employant le *je* : « Pasolini (voix-off) : *Mi sto specchio con la macchina da presa nella vetrina del negozio di una città africana.* »⁴⁸ Le film s'ouvre ainsi sur la présence de l'auteur et ses livres. Le regard de la caméra se tourne vers le processus de création, sur cette âme qui réfléchit. Elle se réfléchit dans une temporalité croisée, celle de l'Afrique moderne, des bruits de la circulation automobile, et des reflets des voitures allemandes, celle de la colonisation mercantile et des appareils électriques derrière la vitrine, celle de l'Afrique archaïque et des reflets des arbres séculaires. L'âme du créateur se fonde dans cet espace-temps feuilleté. Le choix du noir et blanc, la caméra instable, le montage nerveux, les coupures maladroitement, les panoramiques trop rapides, les changements saccadés d'objectifs, sans aucune prise de son, rappellent l'esquisse, le brouillon.

⁴⁷ PASOLINI, Pier Paolo, « Nota per l'ambientazione dell'Orestide in Africa », in « Appendice ad « Appunti per un'Orestide africana » », *op. cit.*, p. 1201.

⁴⁸ Tiré de la version anglaise du film : « Here I am with the camera reflected in the glass window of a shop in an African city. »

Pasolini explique tout de suite qu'il est venu tourner, non pas un film, ni un documentaire, mais des notes pour un film qui sera une *Orestie* à tourner dans l'Afrique d'aujourd'hui. Le regard de la caméra est celui du cinéaste, il suit les villageois, les dévisage, ne les quitte pas des yeux, fouille leurs gestes, leur repos dans l'ombre, leur grimace dans le soleil, se pose sur leur tasse de thé, leur bicyclette, les bouteilles et les bidons, les voiles des femmes aux allures royales, les bijoux des enfants, l'allure mythique du Masai, le troupeau. Il étudie la posture, les gestes magiques, les sourires, les airs insuffisamment graves des femmes. Il cherche. Dans le noir et blanc, il dit les couleurs, le rouge, le jaune, le bleu des costumes. Il prend note des anomalies du paysage, celles qui viennent d'ailleurs, américaines, allemandes, françaises, russes ou chinoises, importations colonialistes, commerciales et idéologiques. Parmi les visages de villageois, il insère les visages d'étudiants africains de l'Università di Roma, le visage de la démocratie rationnelle de la nouvelle Afrique. Ce sont des visages que l'on redécouvrira plus tard dans la structure du film. Un air de *free jazz* et des chœurs de la révolution russe viennent ponctuer ici et là le montage visuel. L'enregistrement du petit groupe *free jazz* se fera aussi dans une séquence qui est centrale dans la structure du film.

Tandis qu'il rappelle l'histoire de l'*Orestie*, apparaissent tout de suite les contrastes qui intéressent Pasolini, la société de consommation dans les vitrines de la ville moderne, puis les villageois pauvres de la tribu. Les images sont celles de sa recherche de visages pour les principaux personnages, puis pour les chœurs. « *Qui siamo sulle rive del lago Vittoria e qui ho cominciato la ricerca dei personaggi del coro.* »⁴⁹ Il commente les habitations, les rares objets que possèdent les villageois. Pasolini décrit la géographie, les lieux de son parcours, en Tanzanie (entre Dar-es-Salaam et le lac Tanganika, en passant par Dodoma

⁴⁹ Tiré de la version anglaise du film : « Here we are on the shores of Lake Victoria, and here I began my research for the people of the chorus. »

et Kigoma ; cette région est celle des Wa-gogo, de la famille des Bantu et des Masai) et en Uganda (lac Victoria, Kampala).

Par sa rencontre des visages, il imagine le passé des lieux qu'ils habitent, de savane ou de forêts. Il observe les foules du marché, les clients du barbier, et les imagine placotant de politique, de personnages célèbres. Ce sont là des scènes intemporelles. Son regard se pose aussi sur les femmes à la sortie de l'usine à Dar-es-Salaam, sur les étudiants obéissants et passifs de l'école de Kigoma. Il trouve dans les villes de Kampala et de Dar-es-Salaam l'Athène antique de Eschyle. Il cherche comment illustrer les Furies, et les trouve dans la nature sauvage, les arbres, la lionne, la solitude du paysage africain et ses silences terrifiants.

Le procès du pasticheur

C'est dans la transformation des Érinyes en Euménides, de la cité *sauvage*, en cité civile, que Pasolini voit les rapprochements entre le mythe et l'Afrique moderne. Par ses décloisonnements de la préhistoire et de l'histoire, par ses contaminations de pasticheur, Pasolini sait qu'il ouvrira, en cours de recherche, des horizons nouveaux, inattendus, spectaculaires, et poétiques.

« Questo sono le ragioni strutturali di una trasposizione dell'Orestide nel mondo africano: ma, come sempre, quando tali ragioni sono giuste, esse aprono prospettive di resa spettacolare e artistica, inaspettate e sicure. »⁵⁰

Ces contaminations ne sont pas sans produire quelques débats. Se livrant à plusieurs reprises à des discussions avec des étudiants universitaires (le texte cité précédemment *Volgar'eloquio* était le compte-rendu d'un débat avec des

⁵⁰ PASOLINI, Pier Paolo, « Nota per l'ambientazione dell'Orestide in Africa », *op. cit.*, p. 1200.

étudiants de Lecce), Pasolini insère, parmi ses notes de recherches, une séquence de discussion tournée à Rome avec un groupe d'étudiants africains qui ont visionné ses notes de voyage. Dans la tournure de la discussion, la séquence rappelle le « procès » d'Oreste. Le groupe d'étudiants, peu sympathique à la démarche du cinéaste, sa recherche, ses croisements historiques, son travail de pasticheur, se prête difficilement à la discussion, et répond de façon très critique aux suggestions et questions de Pasolini. Ils ont du mal à observer les mêmes liens que Pasolini, agacés par son emploi non nuancé du terme Afrique, ou ceux de tribu et de chef de tribu. Ou encore, c'est la question même de la migration du concept de démocratie qui leur pose problème.

À la suite de cette rencontre du « jury », de ces échanges-recherches pour Pasolini, il débute son récit de l'*Orestie* – « *Ma è ora di cominciare il nostro racconto* »⁵¹ – avec la guerre de Troie, l'illustrant des images d'archives de la guerre du Biafra. Mais il l'interrompt aussitôt, préférant faire chanter l'*Orestie* dans un style propre au *free jazz* par des acteurs-chanteurs afro-américains, un rappel du mouvement de révolte des sous-prolétaires noirs américains, *leader* d'un mouvement révolutionnaire du Tiers-Monde. Il enregistre une première note de ce nouveau projet en faisant chanter la prophétie de Cassandre en anglais, sur la musique de Gato Barbieri. Il en fait la captation sonore, celle-là même qui viendra ponctuer son montage visuel à diverses reprises. Puis, suivent des images d'une exécution et de cadavres, pour illustrer la mort d'Agamemnon. Il y ajoute une petite scène qu'il avait demandé à une famille de jouer, celle des gestes du rite funèbre habituel, pour une Électre se recueillant sur la tombe de son père, puis l'arrivée d'Oreste, qui tuera sa mère.

⁵¹ Tiré de la version anglaise du film : « But it is time to begin telling the story. »

Pasolini illustre ce second assassinat par l'arrivée des Furies : la nature se déchaîne, le vent se lève. Ce sera le seul effet sonore de ses *Appunti*. Le montage devient, à ce moment, mise en scène. Le regard du cinéaste se lève et la poésie opère. Le personnage d'Oreste arrive dans la ville, par effet de montage en alternance. Son regard s'émerveille entre les images tournées à Kampala, Kigoma puis à l'université de Dar-es-Salaam, lieux de la cité nouvelle d'Athènes où il sera jugé. Sur les images du tribunal, Pasolini insère à nouveau un passage de la discussion avec les étudiants africains à Rome.

Dans sa dernière note, Pasolini cherche comment illustrer la transformation des Érinyes en Euménides. Il la voit dans les danses sacrées, magiques et antiques, dans les gestes, les tatouages de la tribu Wa-gogo. Il retrouve aussi l'irrationnel qui cohabite avec la raison, dans le rite du mariage.

Pasolini conclut ses notes dans une apothéose marxiste, sur les airs des chœurs de la révolution russe. Dans ce monde nouveau de la démocratie, le pouvoir est dans les mains du peuple, et cohabite avec les divinités antiques. La nouvelle nation est née, et son futur est le travail d'un peuple, conclue-t-il, sur les images des jeunes hommes qui labourent la terre, derrière le vieil Agamemnon. Cette dernière image, où se croisent le personnage de la fiction et les travailleurs de la terre, brouille les frontières du temps, de la réalité et du mythe, comme le faisait l'image feuilletée en début de film. Elle rappelle les événements de frontières et le questionnement des genres vu chez Trinh, mais surtout, sa posture critique d'un discours *sur* l'Afrique. Par sa reprise de l'*Orestie* dans l'Afrique moderne, Pasolini rencontre les époques, les *tragédies*, les Afriques ; il les rencontre et les fait se rencontrer, se contaminer dans un recyclage, un bricolage. La reprise du mythe produit une temporalité où préhistoire et histoire coexistent, se contaminent. « La poésie est un moment dynamique, une force qui, comme le cinéma, met en mouvement les choses ; comme le cinéma, elle relie de façon

scandaleuse ce qui est séparé. »⁵² Par ce pastiche, Pasolini recherche, tout au long des *Appunti*, un temps moderne analogue au passé, des lieux de recouvrements du temps, un passé qui persiste dans le présent.

« Ces notes, qui ne deviennent jamais un film, se donnent comme l'événement de l'« opacité » de l'Afrique [...], comme l'événement de l'oralité de l'Afrique et de la technique audiovisuelle, comme l'événement de l'impossibilité de faire *un film sur l'Afrique*. »⁵³

Dans l'impossibilité de faire un *film sur l'Afrique*, Pasolini fait un *essai de* et un *film avec*, il la rencontre. Il cherche dans les contaminations temporelles un surgissement, la libération d'une essence enfouie. C'est le *parcours* qui fait l'essai, et non le résultat provisoire. « L'essai en ce sens ne peut ni *dominer* son objet ni *épuiser* »⁵⁴. Tel le philosophe cynique de la Grèce antique, Diogène, Pasolini parcourt les régions d'Afrique. La caméra est sa lanterne qui éclaire les visages et questionne ; « je cherche un homme », semble-t-il dire, « je cherche en lui le temps qui dure », le temps qui persiste dans les hommes, leurs gestes, leur manière d'être homme, leur habitat, et qui échappe au *génocide culturel*.

⁵² MARINIELLO, Silvestra, « Techniques audiovisuelles et réécriture de l'histoire. De la représentation à la production du temps au cinéma », in ROY, Lucie (dir.), *CiNéMAS* « Le temps au cinéma », vol. 5, n^{os} 1-2, Montréal, 1994, p. 51.

⁵³ MARINIELLO, Silvestra, « Le discours du recyclage », in DIONNE, Claude (dir.), MARINIELLO, Silvestra (dir.), MOSER, Walter (dir.), *Recyclages. Économies de l'appropriation culturelle*, Montréal, Éditions Balzac, 1996, p. 12.

⁵⁴ MÉNIL, Alain, *op. cit.*, p. 117.

Conclusion

La seconde esquisse

Aborder *la recherche* d'un cinéaste nous place au-delà des questions fétiches qui l'effleurent à peine, soit celles de la recherche du point de départ, de l'idée, du comment dire en images, du parcours d'introspection. Qu'elle lui soit geste, regard, processus, éthique, ou philosophie, sa recherche lui fait traverser l'espace et ses structures, la matière, les savoirs, les frontières. Dans sa quête, celle ou celui qui cherche *en poète* a une façon *autre* de questionner, de sonder les connaissances et la réalité, de découvrir, d'avancer en des territoires inconnus. Dans la recherche, la conscience grandit, les *parcours* changent constamment, au fil des intuitions et des *rencontres*. Ce mémoire en propose l'ébauche d'une poétique.

Notre propre parcours de recherche, fait de rencontres d'artistes et de philosophes, pourrait encore se nourrir d'enquêtes auprès de cinéastes. Les artistes contemporains de toutes disciplines sont désormais plus nombreux à songer à ouvrir l'atelier, à conserver les traces de la recherche, autrement que par leurs écrits d'artiste, à enregistrer l'histoire d'un processus, *l'effet immédiat de la rencontre*. Depuis certaines tentatives du *film sur l'art* de se faire témoin filmique des démarches et gestuelles créatrices – songeons au *Mystère Picasso*¹, par exemple –, plusieurs cinéastes collaborent à une conservation minimale des archives de la création, du *making of*, les incluant, par exemple, au support DVD de leur film.

¹ CLOUZOT, Henri-Georges (réalisation, production), *Le mystère Picasso*, France, Filmsonor, 1956, 78 min., n&b/couleur, 35 mm.

La problématique de la préservation du patrimoine en arts technologiques et médiatiques, de l'art éphémère, l'*in situ*, le happening, pose des défis semblables à la conservation des traces du processus de recherche dans la dynamique de création. Dans l'objectif de conserver la mémoire des pratiques artistiques contemporaines, la collection DVD-ROM *Anarchive*², par exemple, créée à l'initiative du Centre de Recherches d'Esthétique du Cinéma et des Arts Audiovisuels de l'Université Paris 1, invite les artistes à concevoir une œuvre multimédia, reflet de leur recherche, à partir d'archives diverses. Dans cette perspective historique de la recherche-crédation, la conservation des traces du processus créatif pourra placer le geste de recherche du créateur dans une histoire globale des idées et des pratiques, et contribuer à mieux le décrire dans sa complexité et sa diversité.

« Des artistes, des scientifiques et des penseurs contemporains se sont sentis concernés par la critique génétique au point qu'il devient possible d'imaginer un nouveau type de solidarité entre la création et la recherche. [...] L'immense avantage de ce genre d'enquête « sur le terrain » est qu'elle permet au généticien de disposer d'un matériel beaucoup plus riche : aux archives écrites ou dessinées qu'il collecte à la source, s'ajoutent l'observation directe des conditions de leur production, la possibilité d'interviewer leur auteur, avec parfois la chance de localiser l'effet immédiat d'une rencontre [...]. »³

Notre étude des recherches de Trinh T. Minh-ha et Pier Paolo Pasolini aura contribué à illustrer davantage ces manières de faire la recherche qui s'inscrivent dans le réseau d'une *antidiscipline*. Le *bricolage savant*, collecte, détourne, braconne, emprunte, des morceaux épars, dont l'artiste reconnaît le potentiel, les assemble et provoque des surgissements. Au-delà de cet assemblage, l'artiste effectue la *reprise* du matériau détourné. Par le temps de la

² DUGUET, Anne-Marie (dir.), *Anarchive. Archives numériques sur l'art contemporain*, Paris, Université de Paris 1 (CRECA) et Éditions du Centre Pompidou, 1999. Consulté le 07.12.2007. [<http://www.anarchive.net/>]

³ De BIASI, Pierre-Marc, « L'horizon génétique », in HAY, Louis (dir.), *Les manuscrits des écrivains*, Paris, CNRS Éditions / Hachette, 1993, p. 258.

rencontre, il se l'approprie et le recrée. Son geste de recherche transcende la discipline, parle plus fort qu'elle. La matière ainsi *déterritorialisée* exprime encore le territoire d'emprunt, dit la recherche qui a mené à son choix par l'artiste, dit le travail du *décloisonnement*, dit qu'il a été objet d'inspiration et de désir. Ce cri qui traverse les choses, dit les joies et souffrances de vivre.

Le *free*, la performance musicale, dont le langage est fait de rencontres et de gestes, se retrouve dans les deux démarches des cinéastes convoqués. Il est, pour Trinh, l'*intervalle*, la posture de celle qui prend la mesure, qui recherche et résonne dans la rencontre, qui décloisonne, questionne toutes les frontières. Il dit, pour Pasolini, l'insoumission révolutionnaire, les âmes qui se contaminent, les motifs opposés qui s'unissent, la liberté d'invention totale et nouvelle, le *pasticheur* qui s'approprie la réalité, nonobstant les disciplines, pour y rechercher, y expérimenter.

La recherche artistique mise en scène

Tarkovski a admirablement dit, au cinéma, la recherche artistique, le périple, le processus, la quête. Nous voyons dans *Andrei Roublev*⁴ le long *parcours* du *cueilleur*. Tarkovski imagine sept épisodes de la vie du moine Roublev. Dans la Russie du XV^{ème} siècle, il traverse les paysages, les famines, les récits, les invasions Tatar, empreint des crises de son peuple, de l'âme de cette Russie. Dans l'époque de la reconstruction des églises, Roublev rencontre un jeune homme en pleurs, dont le père fondateur de cloche est décédé sans lui avoir transmis le secret de son art. Voyant le jeune homme réussir à mettre au monde la cloche et un son harmonieux, Roublev, fort de son parcours, retrouve la foi en son art, et peint sa grande œuvre, l'icône de la Trinité.

⁴ TARKOVSKI, Andrei (réalisation, co-scénarisation), *Andrei Roublev*, URSS, Mosfilm *et al.*, 1969, 205 min., n&b/couleur, 35 mm.

Nous retrouvons dans *Nostalghia*⁵ l'illustration de la *rencontre*, la *recherche souple*. En quête d'inspiration, un écrivain russe refait le parcours d'un musicien du XVIII^{ème} siècle exilé en Italie. Il part à la rencontre de ces lieux qui l'ont inspiré. Dans un village thermal, l'écrivain rencontre Domenico. Par cette rencontre, il s'abandonne à la folie de ce petit univers, et se perd dans un brouillard de nostalgie du pays, la sienne et celle de son personnage.

Enfin, *Stalker*⁶ demeure pour nous la plus belle image de la recherche et du *décloisonnement*. Le « stalker », qui signifie traqueur, est le « passeur ». Seuls les stalkers savent franchir la frontière bien gardée de la dangereuse « zone » et en connaissent les règles. Au cœur de la zone existe la « chambre » où tout désir se réalise. Un Écrivain, l'irrationnel, et un Professeur (chercheur physicien), le rationnel, demandent au stalker de les y guider. L'Écrivain souhaite y retrouver l'inspiration, le Professeur rêve de faire une découverte. Après avoir traversé la frontière au péril de leur vie, ils avancent dans la zone, percevant parfois des sons terrifiants. Le stalker se met à l'écoute des règles mouvantes de la zone, de ses obstacles, les chemins se faisant et se défaisant. Le parcours incite les promeneurs à se révéler, à dévoiler leurs intentions.

Dans un monde ennuyeux, sans couleurs, sans imagination, sans génie, le *chercheur*, le traqueur, s'enfonce dans la solitude de la recherche. Flanqué de pensées rationnelles et irrationnelles, il franchit les frontières, pénètre les territoires *a priori* les plus inhospitaliers, avec frayeur et excitation, prêtant l'oreille à la rencontre, au surgissement inattendu. Le territoire « intouchable » semble désert, abandonné, il n'y croise pas de chercheur au parcours tactique.

⁵ TARKOVSKI, Andrei (réalisation, co-scénarisation), *Nostalghia*, Italie-URSS, RAI *et al.*, 1983, 125 min., n&b/couleur, 35 mm.

⁶ TARKOVSKI, Andrei (réalisation, co-scénarisation, adaptation du roman de science-fiction de STROUGATSKI, Arkadi et Boris, *Roadside Picnic*, traduit du russe par Antonina W. Bouis, MacMillan Publishing, New York et Londres, 1977 [1972].), *Stalker*, URSS, Mosfilm *et al.*, 1979, 163 min., n&b/couleur, 35 mm.

Inquiet, poussé par la quête, il se met à l'écoute des règles étonnantes, et avance dans l'inconnu, sans ligne droite, procédant de détours. Les chemins aisés et les labyrinthes inextricables du parcours sont les reflets de la nature du chercheur. Certains s'y perdent, rebroussent chemin, ou perdent le fil au dernier instant. Pour Tarkovski, c'est dans la foi de la quête, de la liberté porteuse d'espoir, et non dans une démarche prétentieuse, mercantile ou idéologique qu'il faut entrer dans la recherche. La voie s'ouvre pour ceux qui « n'espèrent plus rien », et qui connaissent les pouvoirs de la pensée, en dehors du geste *utile*. Dans un « frottement de l'âme contre le monde matériel », le *chercheur* rencontre la matière nouvelle, se fond en elle, obéissant aux forces *sauvages* souterraines, un chaos de flammes, de torrents, de vents et de poussières, égarant parfois le rationnel, « impuissant comme les enfants, car la faiblesse est grande et la force n'est rien. À sa naissance l'homme est faible et malléable ». Dans les marécages de la recherche souple, la rencontre résonne, la voie se déploie en images, en poésies, en machine révolutionnaire.

« Qu'est-ce donc qui résonne en nous à ce qui n'est jamais qu'un bruit harmonisé, qu'est-ce qui le transforme en une source de plaisir élevé, et nous fait communier dans ce plaisir, et nous bouleverse ? À quelle fin tout ceci ? [...] À bien y regarder, tout a un sens. Un sens et une cause. »

Andrei Tarkovski, *Stalker*

Médiagraphie

— *Poïétique, philosophie de la création artistique* —

BARTHES, Roland, « La mort de l'Auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984 [1968].

BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Librairie Droz, 1972.

CAUGHIE, John (éd.), *Theories of Authorship*, Londres et New York, Routledge, 2005 [1981].

De BIASI, Pierre-Marc, « L'horizon génétique », in HAY, Louis (dir.), *Les manuscrits des écrivains*, Paris, CNRS Éditions / Hachette, 1993.

De CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien. 1) Arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, 1990 [1980].

PASSERON, René, « La poïétique comme science et comme philosophie de la création », in ALER, Jan (éd.), DAMNJANOVIC, Milan (éd.), *The Problem of Creativity in Aesthetics. IX Congress of Aesthetics, Dubrovnik, 1980*, Belgrade, 1983.

PASSERON, René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Éditions Klincksieck, 1989.

SOURIAU, Étienne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

VALÉRY, Paul, « Enseignement de la poétique » et « Cours de poétique », *Variété V*, Paris, Éditions Gallimard, 1945.

— *Périodiques et publications multimédias*

HENDRICKS, Christina, « The Author[']s Remains: Foucault and the Demise of the Author-Function », *Philosophy Today*, vol. 46, n° 2, Collegeville, 2002.

NEEFS, Jacques, « La prévision de l'œuvre », *Genesis. Manuscrits, recherche, invention*, n° 6, Paris, Jean-Michel Place éditeur, 1994.

PASSERON, René, « La poïétique », in SOURIAU, Étienne (dir.), *Revue d'esthétique*, vol. 24, n° 3, Paris, 1971.

REGIMBALD, Manon (dir.), WEINROTH, Michelle (dir.), *Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, « Numéro spécial : La Poïétique », vol. 5, Montréal, 2000. Consulté le 24.02.2007.
[http://www.uqtr.ca/AE/Vol_5/]

ROMBES, Nicholas, « The rebirth of the Author », *CTheory.net*, Montréal, Arthur and Marilouise Kroker Editors, 2005. Consulté le 24.02.2007.
[<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=480>]

YERGEAU, Robert, « Review of *Lecture et écriture : une dynamique. Objets et défis de la recherche en création littéraire* », *University of Toronto Quarterly*, vol. 72, n° 1, Toronto, Winter 2002/3.

— *Geste de recherche dans le processus créateur* —

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1964 [1938].

AUMONT, Jacques, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2005 [2001].

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999 [1960].

BAUDELAIRE, Charles, *Les paradis artificiels*, Paris, Éditions Gallimard, 1961 [1860].

BORDUAS, Paul-Émile, *Refus global et autres écrits*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1990 [1948].

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Éditions Gallimard, 1990 [1924].

CORTI, Maria, « Lieux mentaux et parcours de l'invention », in GRÉSILLON, Almuth (dir.), GIAVERI, Maria Teresa (dir.), *Les sentiers de la création / I sentieri della creazione*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 1994.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.

FEYERABEND, Paul, *Against Method*, Londres et New York, Verso, 1993 [1975].

FOUCAULT, Michel, « L'écriture de soi [1983] », *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Éditions Gallimard, 2001 [1976-1988].

FRAISSE, Luc, *Le processus de la création chez Marcel Proust : le fragment expérimental*, Paris, Éditions José Corti, 1988.

GOSSELIN, Pierre (dir.), Le COGUIEC, Éric (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006.

HEIDEGGER, Martin, « Science et méditation » [1953] et « ... l'homme habite en poète ... » [1951], *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau, Paris, Éditions Gallimard, 2004 [1954].

KLEE, Paul, « Recherches exactes dans le domaine de l'art », *Théorie de l'art moderne*, Paris, Éditions Gallimard, 1985 [1956].

LEVAILLANT, Françoise (éd.), *Les écrits d'artistes depuis 1940. Actes du colloque international, Paris et Caen, 6-9 mars 2002*, Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.

MILLER, Arthur I., *Intuitions de génie. Images et créativité dans les sciences et les arts*, traduit de l'anglais par Marcel Filoche, Paris, Flammarion, 2000 [1996].

NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Éditions Gallimard, 1982 [1882].

RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette*, Paris, Éditions Hachette, 1998.

RESTANY, Pierre, *L'autre face de l'art*, Paris, Éditions Galilée, 1979.

RILKE, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, traduit de l'allemand par Martin Ziegler, Paris, Éditions du Seuil, 1992 [1929].

— *Périodiques, publications multimédias et conférences*

ANDRÈS, Bernard, « Notes sur l'expérimentation théâtrale au Québec », *Études Littéraires*, vol. 18, n° 3, Québec, 1985.

BORCK, Cornelius, « Spaces of Intervention: Towards an Epistemology of Artistic Experimentation », conférence prononcée à l'occasion du colloque international *E-Art : Nouvelles technologies et art contemporain* organisé par le Musée des beaux-arts de Montréal en collaboration avec la fondation Daniel Langlois, Montréal, 28 septembre 2007.

BRÜEL, Charlotte, BOGH, Mikkel, « An Academy from Island to Continent », *Visual Art Politics*, Copenhague, 2005. Consulté le 07.12.2007. [<http://www.visualartpolitics.org/interview-bogh.html>]

DALLOW, Peter, « Representing creativeness: practice-based approaches to research in creative arts », *Art, Design & Communication in Higher Education*, vol. 2, n° 1-2, Londres, 2003.

DUGUET, Anne-Marie (dir.), *Anarchive. Archives numériques sur l'art contemporain*, Paris, Université de Paris 1 (CRECA) et Éditions du Centre Pompidou, 1999. Consulté le 07.12.2007. [<http://www.anarchive.net/>]

DUQUETTE, Jean-Pierre, « Fernand Leduc : de l'automatisme aux microchromies », *Voix et images*, vol. 2, n° 1, Montréal, 1976.

MANDELBROJT, Jacques, « Similarities and contrasts in artistic and scientific creation-discovery », *Leonardo*, vol. 39, n° 5, Cambridge, MIT Press, 2006.

PAKES, Anna, « Art as action or art as object? The embodiment of knowledge in practice as research », *Working Papers in Art and Design*, « *The role of the artefact in art & design research* », vol. 3, Hatfield, University of Hertfordshire, Centre for Research into Practice, 2004. Consulté le 24.02.2007. [<http://www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpades/vol3/apfull.html>]

STÉVANCE, Sophie, « Pour une esthétique de la musique actuelle : l'automatisme surrationnel comme fil conducteur », conférence prononcée à l'occasion du colloque *L'improvisation dans tous ses états* organisé par l'Observatoire international de la création et des cultures musicales, Faculté de musique, Université de Montréal, 20 et 21 septembre 2007.

VANDERMARK, Ken, « Échos d'un jazz libre d'Amérique », *Multitudes*, vol. 16, n° 2, Montigny, 2004.

■ *Approche transdisciplinaire*

ADORNO, Theodor W., *L'art et les arts*, traduit de l'allemand par Jean Lauxerois, Paris, Desclée de Brouwer, 2002 [1967].

AUMONT, Jacques (dir.), *Le septième art. Le cinéma parmi les arts*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2003.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2002 [1962].

DELEUZE, Gilles, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milan, Bompiani, 2003.

FEDI, Laurent (éd.), *Les cigognes de la philosophie. Études sur les migrations conceptuelles*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2002.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GUY, Hélène, « Comment lisent les écrivains ? » in LAHAIE, Christiane (dir.), WATTEYNE, Nathalie (dir.), *Lecture et écriture : une dynamique. Objets et défis de la recherche en création littéraire*, Québec, Éditions Nota bene, 2001.

KIERKEGAARD, Sören, *La reprise*, traduit du danois par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990 [1843].

KRISTEVA, Julia (dir.), *Le plaisir des formes*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (dir.), GAGNEBIN, Murielle (dir.), *L'essai et le cinéma*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2004.

MOINE, Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Éditions Nathan, 2002.

MUSIL, Robert, *Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

NADIN, Bruno, « Dante Alighieri précurseur des linguistes », in École freudienne, *Éthique du désir*, Bruxelles, De Boeck, 1999

OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Éditions Gallimard, 2001 [1979].

PANOFSKY, Erwin, *Idea*, traduit de l'allemand par Henri Joly, Paris, Éditions Gallimard, 1989 [1924].

ROY, Irène, *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1993.

TROUVÉ, Alain, *Le roman de la lecture. Critique de la raison littéraire*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 2004.

VAILLANCOURT, Claude, *Le paradoxe de l'écrivain. Le savoir et l'écriture*, Montréal, Éditions Triptyque, 2003.

VALÉRY, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Éditions Gallimard, 1957 [1894].

— *Périodiques, publication multimédia et conférence*

ASSELIN, Olivier, « Un cinéma *in situ* : technologies mobiles et récits de fiction », conférence prononcée à l'occasion du colloque international *E-Art : Nouvelles technologies et art contemporain* organisé par le Musée des beaux-arts de Montréal en collaboration avec la fondation Daniel Langlois, Montréal, 28 septembre 2007.

BOISCLAIR, Isabelle, « Robert Lepage – Regard critique. Trans : « voir à travers les choses » », *CONTACT, l'encyclopédie de la création*, Montréal, 2006. Consulté le 24.02.2007.

[http://www.contacttv.net/i_regard.php?id_rubrique=230]

GROUPE DE RÉFLEXION TRANSDISCIPLINAIRE, *Transdisciplines. Revue d'épistémologie critique et d'anthropologie fondamentale*, « Imaginaire, Raison, Rationalité », vol. 1, n° 2, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997.

MARTEL, Jacinthe, « L'invention de la marge. Le travail documentaire chez Hubert Aquin », *Voix et images*, vol. 29, n° 2 (86), Montréal, 2004.

NELSON, Tollof, « Theoretical apparitions of haiku: an intermedial interrogation of modernity », in MARINIELLO, Silvestra (dir.), *CiNéMAS, « Intermédialité et cinéma »*, vol. 10, n°s 2-3, Montréal, 2000.

REGIMBALD, Manon, « D'entre les arts, l'*in situ* », *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, vol. 31, n° 4, Winnipeg, 1998.

SANAKER, John Kristian, « La voix *over* documentariste en fiction : entre factuel et fictionnel », in GAUVIN, Lise (dir.), *CiNéMAS* « Les scénarios fictifs », vol. 9, n°s 2-3, Montréal, 1999.

■ *Cinéastes cités*

ANTONIONI, Michelangelo, « Entretien avec Michelangelo Antonioni par Jean-Luc Godard [n° 160, 1964] », HAWKS, Howard, « Entretien avec Howard Hawks par François Truffaut, *et al.* [n° 56, 1956] », *La politique des auteurs. Les entretiens*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001 [1972].

BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Éditions Gallimard, 2005 [1950-1974].

DURAS, Marguerite, *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez*, Paris, Éditions Benoît Jacob, 2001 [1984].

FELLINI, Federico, SIMENON, Georges, *Carissimo Simenon, Mon cher Fellini*, traduit de l'italien par Jérôme Nicolas, Paris, Cahiers du cinéma, 1998 [1960-1989].

HERTZBERG, Ludvig (éd.), *Jim Jarmusch: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001 [1980-2000].

PHILLIPS, Gene D. (éd.), *Stanley Kubrick: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001 [1959-1987].

TARKOVSKI, Andrei, *Le temps scellé*, traduit du russe par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Paris, Cahiers du cinéma, 1989 [1986].

TRUFFAUT, François, *et al.*, *La politique des auteurs. Les textes*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001 [1953-1997].

— *Films et publications multimédias*

CLOUZOT, Henri-Georges (réalisation, production), *Le mystère Picasso*, France, Filmsonor, 1956, 78 min., n&b/couleur, 35 mm.

GREENAWAY, Peter, « 105 years of illustrated text », *Zoetrope All-Story*, vol. 5, n° 1, San Francisco, Spring 2001. Consulté le 24.02.2007. [<http://www.all-story.com/>]

LEPAGE, Robert, *Anamorphoses* [Exploration du processus de création du film *Possible Worlds*], Québec, In Extremis Images, 2002. Consulté le 24.02.2007. [<http://www.anamorphoses.com/>]

PASOLINI, Pier Paolo (réalisation, scénario, adaptation de *Il Decameron*, recueil de nouvelles écrites dans la langue de Dante, en 1349, par Boccaccio), *Il Decameron*, Italie-France-Allemagne, PEA *et al.*, 1971, 112 min., couleur, 35 mm.

PETTIGREW, Damian (réalisation, scénario), *Federico Fellini: Sono un gran bugiardo*, France-Italie-Écosse, Arte *et al.*, 2002, 105 min., n&b/couleur, 35 mm.

TARKOVSKI, Andrei (réalisation, co-scénarisation, adaptation du roman de science-fiction de STROUGATSKI, Arkadi et Boris, *Roadside Picnic*, traduit du russe par Antonina W. Bouis, MacMillan Publishing, New York et Londres, 1977 [1972].), *Stalker*, URSS, Mosfilm *et al.*, 1979, 163 min., n&b/couleur, 35 mm.

TARKOVSKI, Andrei (réalisation, co-scénarisation), *Andrei Roublev*, URSS, Mosfilm *et al.*, 1969, 205 min., n&b/couleur, 35 mm.

TARKOVSKI, Andrei (réalisation, co-scénarisation), *Nostalghia*, Italie-URSS, RAI *et al.*, 1983, 125 min., n&b/couleur, 35 mm.

VARDA, Agnès (réalisation, scénario), *Les glaneurs et la glaneuse*, France, Film Tonic et Ciné Tamaris, 2000, 78 min., couleur, vidéo.

— Trinh T. Minh-ha¹ —

TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), « An Acoustic Journey », in WELCHMAN, John C. (éd.), *Rethinking Borders*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), BOURDIER, Jean-Paul, *Drawn from African Dwellings*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1996.

TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), *Cinema Interval*, New York et Londres, Routledge, 1999.

¹ Consulter l'Annexe I pour une liste complète des œuvres de Trinh T. Minh-ha.

TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), *Framer Framed*, New York et Londres, Routledge, 1992.

TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), *The Digital Film Event*, New York et Londres, Routledge, 2005.

TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*, New York et Londres, Routledge, 1991.

— *Périodique et publications multimédias*

TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), CHEN, Nancy N., « Speaking Nearby », in TAYLOR, Lucien (éd.), *Visualizing Theory: Selected essays from Visual Anthropology Review, 1990-1994*, New York, Routledge, 1994.

TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), SHIFFRAR, Genevieve, *Trinh T. Minh-ha's Films Featured at Documenta*, Berkeley, University of California (College of Letters & Science, Berkeley's Liberal Arts College), June 26, 2002. Consulté le 07.10.2007. [<http://ls.berkeley.edu/new/02/trinh.html>]

TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), *Trinh T. Minh-ha*, Berkeley, University of California, 2007 [2005]. Consulté le 13.09.2007. [<http://www.trinhminh-ha.com/>]

TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), *Trinh T. Minh-ha PhD*, Berkeley, University of California (Rhetoric Department), 2007 [1994]. Consulté le 07.10.2007. [http://rhetoric.berkeley.edu/faculty_bios/trinh_tminhha.html]

■ *Dossier et étude sur Trinh T. Minh-ha (non exhaustif)*

DITTA, Susan (éd.), *Interstices. Les films de Trinh T. Minh-ha, du 10 au 27 mai 1990. La série de films et de vidéos d'artistes*, Ottawa, Le Musée des beaux-arts du Canada, 1990.

NAFICY, Hamid, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2001.

■ *Surname Viet Given Name Nam*

Film : TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha) (réalisation, scénario, montage, traductions), [mise en scène, éclairage, co-producteur : BOURDIER, Jean-Paul ; directrice de la photographie : BEELER, Kathleen], *Surname Viet Given Name Nam*, États-Unis, Moongift Films, 1989, 108 min., n&b/couleur, 16 mm.

Transcription, storyboard : TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), « Surname Viet Given Name Nam », *Framer Framed*, New York et Londres, Routledge, 1992.

Source documentaire : MAI, Thu Vân, *Viêtnam, un peuple, des voix*, Paris, Éditions Pierre Horay, 1983.

— Pier Paolo Pasolini² —

PASOLINI, Pier Paolo, *Les dernières paroles d'un impie. Entretiens avec Jean Dufлот*, Paris, Belfond, 1981 [1970].

PASOLINI, Pier Paolo, *Pasolini on Pasolini. Interviews with Oswald Stack [Jon Halliday]*, Bloomington et Londres, Indiana University Press, 1969.

PASOLINI, Pier Paolo, *Per il cinema*, Milan, Mondadori, 2001 [*Sceneggiature (e trascrizioni)* [1961-1975], *Commenti per documentari* [1956-1974], *Sceneggiature in collaborazione e materiali per film altrui* [1954-1973], *Idee, soggetti, trattamenti* [1940-1968], « *Confessioni tecniche* » e altro [1959-1972], *Interviste e dibattiti sul cinema* [1962-1975]].

PASOLINI, Pier Paolo, *Qui je suis. Poeta delle ceneri*, traduit de l'italien par Jean-Pierre Milelli, Paris, Arléa, 1994 [1966].

PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milan, Mondadori, 1999 [*Saggi giovanili* [1941-1957], *Passione e ideologia* [1948-1958], *Empirismo eretico* [1964-1971], *Descrizioni di descrizioni* [1972-1975], *Altri saggi della maturità* [1958-1975], *Dichiarazioni, inchieste, dibattiti* [1953-1975]].

Traduction française citée pour *Empirismo eretico* : PASOLINI, Pier Paolo, *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976 [1972].

PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, 1999 [*Saggi sparsi* [1942-1973], *Scritti corsari* [1973-1975], *Lettere luterane* [1975], *Dichiarazioni, inchieste, dibattiti* [1959-1975], *Dialoghi con i lettori* [1960-1970]].

² Consulter l'Annexe II pour une liste complète des œuvres de Pier Paolo Pasolini.

■ *Dossiers et études sur Pier Paolo Pasolini (non exhaustif)*

BERGALA, Alain (dir.), NARBONI, Jean (dir.), *Pasolini cinéaste*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1981.

JOUBERT-LAURENCIN, Hervé, « Genèse d'un penseur hérétique », in PASOLINI, Pier Paolo, *Écrits sur le cinéma*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

JOUBERT-LAURENCIN, Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.

MARINIELLO, Silvestra, « Le discours du recyclage », in DIONNE, Claude (dir.), MARINIELLO, Silvestra (dir.), MOSER, Walter (dir.), *Recyclages. Économies de l'appropriation culturelle*, Montréal, Éditions Balzac, 1996.

MEDDA, Enrico, « Rappresentare l'arcaico : Pasolini ed Eschilo negli *Appunti per un'Orestiade africana* », in FABBRO, Elena (dir.), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine, Forum Editrice Universitaria Udinese, 2004.

ZIGAINA, Giuseppe (éd.), OLIVA, Achille Bonito (éd.), *Dessins et peintures de Pier Paolo Pasolini*, Bâle, Balance Rief éditeur, 1984.

— *Périodiques et publication multimédia*

MARINIELLO, Silvestra, « Techniques audiovisuelles et réécriture de l'histoire. De la représentation à la production du temps au cinéma », in ROY, Lucie (dir.), *CiNéMAS « Le temps au cinéma »*, vol. 5, n^{os} 1-2, Montréal, 1994.

MOLTENI, Angela, *Pagine corsare*, Milan, 2007 [1998]. Consulté le 24.02.2007. [<http://www.pasolini.net/>]

ZIGAINA, Giuseppe, « L'œuvre graphique de Pier Paolo Pasolini », traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, *Revue d'esthétique*, « *Pier Paolo Pasolini* », n^o 3, Paris, 1982.

■ *Appunti per un'Orestide africana*

Film : PASOLINI, Pier Paolo (réalisation, commentaires), [opérateurs : PELLONI, Giorgio, BAGNATO, Mario, GALEASSI, Emore ; musique : BARBIERI, Gato ; montage : CONVERSI, Cleofe], *Appunti per un'Orestide africana*, Italie, prod. Gian Vittorio Baldi, I Film Dell'Orso, IDI Cinematografica, Radiotelevisione Italiana, 1969, 63 min., n&b, 16 mm [tournage : déc. 1968 et fév. 1969].

Film doublé en anglais et cité dans notre analyse : PASOLINI, Pier Paolo (réalisation, commentaires), *Notes for an African Orestes*, Italie, Mystic Fire Video, 1989 [1969], 63 min., n&b, 35 mm.

Transcription originale en italien : PASOLINI, Pier Paolo, « Appunti per un'Orestide africana », *Per il cinema*, Milan, Mondadori, 2001 [1968-1969].

Notes de travail : PASOLINI, Pier Paolo, « Appendice ad « Appunti per un'Orestide africana » », *Per il cinema*, Milan, Mondadori, 2001 [1968-1969].

Projet de film : PASOLINI, Pier Paolo, « Appunti per un poema sul Terzo Mondo », *Per il cinema*, Milan, Mondadori, 2001 [1968].

Œuvre théâtrale originale : ESCHYLE, *L'Orestide di Eschilo*, traduit du grec par Pier Paolo Pasolini, Turin, Einaudi, 1985 [1960].

Version française lue pour notre analyse : ESCHYLE, *L'Orestie*, traduit du grec par Paul Claudel, Paris, Éditions Gallimard, 1961[1942].

— *Ouvrages de référence*

BERTAUD Du CHAZAUD, Henri, *Dictionnaire des synonymes*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1989.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire Le Robert 2007*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2007.

Annexe I

*Œuvres de Trinh T. Minh-ha (1952-)*¹

Musique - Four Pieces for Electronic Music (performances, Univ. of Illinois, 1975)

Musique - Poems. Composition for Percussion Ensemble (performance par le Univ. of Illinois Percussion Ensemble, sous la dir. de Denis Wiziecki, avril 1976)

Thèse - Un art sans œuvre, l'anonymat dans les arts contemporains (U.Illinois, 1977)

Film - Reassemblage, 1982, 40 min.

Essai - African Spaces : Designs for Living in Upper Volta, 1985 (avec J-P Bourdier)

Film - Naked Spaces – Living is Round, 1985, 135 min.

Poésie - En minuscules, 1987

Film - Surname Viet Given Name Nam, 1989, 108 min.

Essais - Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism, 1989

Édition - Out There: Marginalization and Contemporary Cultures, 1990

Essais - When the Moon Waxes Red, 1991

Film - Shoot for the Contents, 1991, 102 min.

Entre-vues - Framer Framed, 1992

Film - A Tale of Love, 1995, 108 min.

Essai - Drawn from African Dwellings, 1996 (avec J-P Bourdier)

Entre-vues - Cinema Interval, 1999

Installation - Nothing But Ways, 1999 (avec L. M. Kirby, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco)

Film - The Fourth Dimension, 2001, 87 min.

Installation - The Desert is Watching, 2003 (avec J-P Bourdier, Kyoto Art Biennale)

Film - Night Passage, 2004, 98min.

Entre-vues - The Digital Film Event, 2005

Essai - Habiter un monde : Architectures de l'Afrique de l'Ouest, 2005 (avec J-P Bourdier)

Installation - L'autre marche, 2006-2009 (avec J-P Bourdier, Musée du Quai Branly, Paris)

¹ Liste compilée à l'aide de diverses sources, dont le site personnel de l'artiste. TRINH, T. Minh-Ha (Thi Minh-Ha), *Trinh T. Minh-ha*, Berkeley, University of California, 2007 [2005]. Consulté le 13.09.2007. [<http://www.trinhminh-ha.com/>]

Annexe II

Œuvres de Pier Paolo Pasolini (1922-1975)²

- Revue, poésie, critique littéraire - Création des revues *Eredi* et *Il setaccio*, 1941
 Poésie - *Poesie a Casarsa*, 1941
 Essais, chansons - *Saggi, Vilote*, 1943
 Prose, théâtre, poésie - *Stroligut di cà da l'aga, I turcs tal Friul, Poesie*, 1944
 Carnets - *I diarii*, 1944
 Poésie - *I pianti*, 1946
 Journal intime - deviendra les romans *Amado mio*, 1948 et *Atti impuri* (posthume, 1982) [1946-1947]
 Poésie - *Dov'è la mia patria*, 1949
- Articles - pour *Paragone*, *Il quotidiano*, *Il popolo di Roma*, *Il giornale*, etc., 1950
 Anthologie - *Poesia dialettale del novecento*, 1952
 Scénario - *La donna del fiume*, 1953 (pour Mario Soldati)
 Articles - pour *Giovedì*, 1953
 Poésie - *La meglio gioventù*, 1954 [1948]
 Essai - *Il canto popolare*, 1954
 Anthologie - *Canzoniere italiano*, 1955
 Scénario - *Il prigioniero della montagna*, 1955 (pour Luis Trenker)
 Roman - *Ragazzi di vita*, 1955
 Revue - *L'Officina*, 1955-1959
 Scénario - *Le notti di Cabiria*, 1956 (pour Federico Fellini)
 Critiques littéraires - pour *Il Punto*, 1956-1959
 Poésie - *Le ceneri di Gramsci*, 1957
 Scénario - *Marisa la civetta*, 1957 (pour Mauro Bolognini)
 Scénario - *Giovani mariti*, 1958 (pour Mauro Bolognini)
 Scénario - *Ignoti alla città*, 1958 (de court-métrage, pour Cecilia Mangini)
 Poésie - *L'usignolo della chiesa cattolica*, 1958 [1944]
 Roman - *Una vita violenta*, 1959
 Scénario - *La notte brava*, 1959 (pour Mauro Bolognini)
 Scénario - *Morte di un amico*, 1959 (pour Franco Rossi)
- Rubrique - *Dialoghi con Pasolini*, pour *Vie nuove*, 1960-1965
 Traduction - de l'*Orestie* d'Eschyle, 1960
 Essai - *Passione e ideologia*, 1960 [1948-1958] (posthume, *Il portico della morte*, 1988)
 Scénario - *Il bell'Antonio*, 1960 (pour Mauro Bolognini)
 Scénario - *La giornata balorda*, 1960 (pour Mauro Bolognini)

² Liste compilée à l'aide de diverses sources, dont JOUBERT-LAURENCIN, Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.

- Scénario - La lunga notte del 43, 1960 (pour Florestano Vancini)
 Scénario - Il carro armato dell'8 settembre, 1960 (pour Gianni Puccini)
 Scénario - La canta delle marane, 1960 (de court-métrage, pour Cecilia Mangini)
 Scénario - Stendali', 1960 (de court-métrage, pour Cecilia Mangini)
 Scénario - La ragazza in vetrina, 1961 (pour Luciano Emmer)
 Scénario - La ragazza con la valigia, 1961 (pour Valerio Zurlini)
 Film - Accattone, 1961, 115 min.
 Poésie - La religione del mio tempo, 1961
 Roman - Il sogno di una cosa, 1962
 Essai - L'odore dell'India, 1962
 Scénario - Una vita violenta, 1962 (pour Paolo Heusch et Brunello Rondi)
 Scénario - La commare secca, 1962 (pour Bernardo Bertolucci)
 Film - Mamma Roma, 1962, 110 min.
 Film - La ricotta, (3ème épisode de Rogopag), 1962, 40 min.
 Film/Notes - La rabbia, 1963, 50 min.
 Film/Notes - Sopraluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo, 1963, 55 min.
 Film - Il Vangelo secondo Matteo, 1964, 140 min.
 Film/Notes - Comizi d'amore, 1964, 90 min.
 Poésie - Poesia in forma di rosa, 1964
 Articles - pour Nuovi argomenti, 1965
 Prose et scénarios - Alì dagli occhi azzurri, 1965
 Film - Uccellacci e uccellini, 1965, 91 min.
 Théâtre - Calderón, 1966
 Théâtre - Pilade, 1966
 Théâtre - Affabulazione, 1966
 Théâtre - Porcile, 1966
 Théâtre - Orgia, 1966
 Théâtre - Bestia da stile, 1966
 Poésie - Who is me. Poeta delle ceneri, 1966 (posthume, 1980)
 Film - La terra vista dalla luna (épisode de Le streghe), 1966, 30 min.
 Film - Che cosa sono le nuvole? (épisode de Capriccio all'italiana), 1967, 22 min.
 Film - Edipo re, 1967, 104 min.
 Rubrique - Il caos, dans Tempo (posthume, Le belle bandiere, 1977) [1968-1970]
 Film/Notes - Appunti per un film sull'India, 1968, 25 min.
 Notes - Appunti per un poema sul Terzo Mondo, 1968
 Notes - La vita quotidiana dell'Africa nuova, 1968
 Film - Teorema, 1968, 98 min.
 Roman - Teorema, 1968
 Film/Notes - La sequenza del fiore di carta (épisode de Amore e rabbia), 1968, 12 min.
 Film - Porcile, nov. 1968 et fév. 1969, 97 min.
 Film/Notes - Appunti per un'Orestide africana, déc. 1968 et fév. 1969, 63 min.
 Film - Medea, 1969, 110 min.
 Scénario - Ostia, 1969 (pour Sergio Citti)
- Scénario et poèmes - Medea, 1970
 Film - Il Decameron, 1970, 110 min.
 Film/Notes - Appunto per un romanzo dell'immondezza (perdu), 1970

- Film/Notes - Carrara, Sarzana, Reggio Calabria, Viareggio La Bussola (séquences du film Dodici dicembre), 1971, 104 min.
 Poésie - Trasumanar e organizzar, 1971
 Édition - Lotta continua, 1971
 Film - I racconti di Canterbury, 1971, 118 min.
 Rubrique - Tempo illustrato (posthume, Descrizioni di descrizioni, 1979) [1972-1975]
 Essai - Empirismo eretico, 1972 [1964-1971]
 Articles - pour Corriere della sera, 1973
 Scénario - Storie scellerate, 1973 (pour Sergio Citti)
 Film/Notes - Le mura di Sana'a, 1973, 16 min.
 Film - Il fiore delle mille e una notte, 1973, 150 min.
 Film - Salò o le centoventi giornate di Sodoma, 1975, 117 min.
 Scénario publié - Il padre selvaggio, 1975 [1961-1963]
 Poésie (refonte de La meglio gioventù) - La nuova gioventù, 1975
 Préface - pour le recueil de sérigraphies d'Andy Warhol, Ladies & Gentlemen, 1975
 Essai - Scritti corsari, 1975 [1973-1975]
 Roman - La divina mimesis, 1975
- Essai - Lettere luterane (posthume, 1976) [1975]
 Scénario publié - San Paolo, (posthume, 1977) [1964-1974]
 Lettres - Lettere, raccolte a cura di Nico Naldini (posthume, 1986 et 1988)
 Roman - Petrolio (posthume, 1992) [1972-1975]
 Récits et chroniques - Storie della città di Dio (posthume, 1995) [1950-1966]