



HAL
open science

Cinéma de plasticien : les mots du film

Isabelle Poussier

► **To cite this version:**

Isabelle Poussier. Cinéma de plasticien : les mots du film. Expressions, 2005, Lire l'image, 26, pp.83-104. hal-02406728

HAL Id: hal-02406728

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02406728>

Submitted on 12 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CINÉMA DE PLASTICIEN : LES MOTS DU FILM

Isabelle POUSSIER
IUFM de la Réunion

« N'applique point à la vérité l'œil seul,
mais tout cela sans réserve qui est toi-même. »
Paul Claudel.

Résumé. – Lire et comprendre les images n'est guère aisé, cela s'apprend, peut-être bien à travers le travail de création qui peut donner de nombreux outils de lecture. Créer des images pourrait donc être un moyen de mieux les comprendre en saisissant, en éprouvant, par la fabrication, leur complexité jamais épuisée. En passant des arts plastiques au cinéma, une autre forme d'images, nous verrons si l'hypothèse se confirme. L'artiste plasticien crée donc des images qui s'animent dans un court-métrage, pour voir quelle lecture nouvelle l'auteur lui-même, puis les spectateurs peuvent en faire. Cette expérience est relatée ici, exposant d'abord un regard sur nos écrans télévisuels, une réflexion sur l'œil créateur, puis décrivant la naissance d'un film de plasticien-écrivain, tout en menant une recherche sur le statut d'auteur. Enfin, nous observerons les différences entre cinéma et arts plastiques, pour aboutir à des questions posées sur un « certain cinéma » qui pourraient être le point de départ d'une nouvelle réflexion.

Abstract. – Interpreting images is not easy, and requires training through creative activities which can provide many useful tools to this purpose. Creating images may then be a means to better understand them by grasping a portion of their infinite complexity, through the fact of creating them. We will try and see whether shifting from plastic arts to the cinema – which is another vision of images – corroborates the hypothesis. The plastic artist creates images that move on a screen, calling for a new interpretation from the creator himself, and then from the public. The experiment reported here refers to our gaze on television, and assessment of the creating eye, the making of a film by a plastic artist/writer, and an analysis of the notion of authorship. We will then list up the differences between the cinema and plastic arts, leading to queries about a "certain type of films", queries that may trigger off further reflexion on the topic.

Lire et comprendre les images qui nous assaillent, les œuvres aussi, n'est guère aisé, cela s'apprend, peut-être bien à travers le travail de création qui donne de nombreux outils de lecture. Hormis les analyses plastiques, narratives et symboliques théorisées par les plus grands¹, l'analyse sensible des œuvres comme essai d'interprétation personnelle semble incontournable. Daniel Arasse prolonge, notamment à propos de « L'Annonciation » de Francesco del Cossa, avec l'évidence d'un regard aveugle pour signifier qu'« on n'y voit rien » (Arasse 2000), que chaque détail compte, mais que nous ne savons rien de la lecture spécifique à l'époque de la création malgré la lisibilité relative de la représentation. Quant à Georges Didi-Hubermann, il souligne : « Le travail fantasmatique d'une image ne se résout jamais en un point isolé, mais de la surface imageante tout entière » (Didi-Hubermann, 2002). Créer des images pourrait être un moyen de mieux les comprendre en saisissant, éprouvant, leur complexité jamais épuisée. « Lumière » comme on dirait « moteur », passons des arts plastiques au cinéma, à une autre expérience de création d'images, pour comprendre si l'hypothèse se confirme. L'artiste plasticien crée images ou objets généralement fixes, et si ses images s'animaient dans un film, quelle lecture nouvelle l'auteur puis le spectateur pourraient-ils en faire ? L'expérience de ce film a eu lieu, prenant en compte la démarche habituelle du plasticien, mettant en scène une réception singulière et une lecture inhabituelle pour le spectateur. C'est cette expérience qui est relatée ici, exposant d'abord un regard sur nos écrans télévisuels, une réflexion sur l'œil qui crée, puis la naissance du film d'un plasticien qui écrit et la recherche du statut d'auteur. Enfin l'observation de différences significatives entre cinéma et arts plastiques seront en question, la « critique » d'un certain cinéma pourrait servir de point de départ à une autre réflexion sur l'acuité nécessaire dans la lecture des images.

Sur les écrans et l'intimité perdue

Julia Kristeva, dans le chapitre « Fantasma et cinéma » (*La Révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*, 1997) propose une réflexion sur l'idée de révolte au sens de retournement nécessaire à la perception des images de nos écrans : « L'intime comme représentation du sujet en voie de constitution et de révolte nous confronte à l'imaginaire », ce dernier est défini comme l'accès à l'intime. Regardons un écran éteint : l'absence d'image ap-

1. Barthes (1982) et (1980), Benjamin (1972), Didi-Huberman (1992), Fréneau-Deruelle (1997), *Sciences humaines* (janvier-février 2004).

pelle toutes les images, retourne l'observateur vers sa mémoire. Il s'agit de pointer les automatismes de la conscience, le danger de la pensée conforme et automatique induite par les écrans. Lorsque l'écran s'allume : « Il n'y aura pas de zone de sécurité, vous allez disparaître dans vos écrans [...]. Ils envahiront vos structures. Ils vous sépareront de vos sensations. Ils transformeront vos émotions », annonce en 2000 (*Art Press* n° 267) Ann-Lee, l'héroïne *manga* du dernier film de l'artiste Dominique Gonzalez-Foerster : *Ann-Lee in Anzen Zone*. Il faudrait revenir sur le rapport de cette artiste avec le cinéma, mais notons que son « environnement »² *Chambre en ville* de 1996, marque un tournant dans un travail sur l'intimité racontée, en faisant entrer l'extérieur à l'intérieur par le biais d'un écran de télévision. La chambre est entièrement tapissée d'un rouge qui signale aussi danger et passion, jaillissement de mémoire.

La télévision mettrait en danger la vie de l'esprit par l'analogie, privé d'intimité par le vide d'images mentales et des représentations que celles-ci provoquent positivement. Julia Kristeva souligne que « nous sommes abreuvés d'images, dont certaines entrent en résonance avec nos fantasmes et nous apaisent, mais qui, faute de paroles interprétatives, ne nous libèrent pas. De surcroît, la stéréotypie de ces images nous prive de la possibilité de créer nos propres imageries, nos propres scénarios imaginaires » (Kristeva, 1997). D'où les dangers : perte de vie psychique individuelle, pauvreté fantasmatique, impossibilité de représentation, disparition du for intérieur. Suite à cela, elle peut définir le spéculaire comme

« le final et très efficace dépositaire des agressions et des angoisses, et comme le pourvoyeur-séducteur magistral [...] séduisant et terrifiant, qui ne cesse de célébrer nos angoisses. Le cinéma le plus direct nous saisit en ce lieu de notre vie psychique où l'imagination se laisse commander par le fantasme » (Kristeva, 1997, pp. 133-135.)

Comment tenter de passer du simple spéculaire à un spéculaire pensé, du perçu comme tel au pensé pour soi, ceci afin d'éviter qu'il corrompe la finalité du drame grec – sa recherche de justice distinguait l'objet réel, « le référent » du *kektion* « l'exprimable » – et par maladresse, de transformer le propos en obsession de culpabilité, de vengeance et de punition, comme le fait le plus souvent la télévision. Ce qui arrive aux personnages de la tragédie grec-

2. Depuis la fin des années 50, le spectateur est invité à habiter certaines œuvres au même titre qu'il habite le monde. Les plasticiens élaborent le concept d'œuvre d'art comme « environnement », une œuvre en trois dimensions, transposition scénique du tableau à la réalité. Les œuvres engagent bientôt la participation physique du spectateur qui devient ainsi un des éléments de l'œuvre.

que nous concerne directement, nous regarde, mais aucune identification directe n'est possible sans une mise à distance, imposée par leur temps et leur espace propre. Les faits ont alors valeur d'universalité.

De plus, la révolte nourricière dont parle Julia Kristeva (le pensé pour soi) se trouve trahie par la technique qui favorise selon elle la pensée-calcul, la simplification des jugements, le mimétisme. Les causes en seraient les obsessions de la performance et la maîtrise de la technique (dans nos sociétés) qui provoqueraient une dramatique souffrance, de fausses certitudes. Alors que la pensée inquiétude, interrogation, permettrait la descente du nommable au sensible, la création aussi.

Le regard créateur qui construit des images

L'œil créateur est un œil mutant qui accepte la surprise, l'inconnu, qui les guette et s'élève jusqu'à eux. C'est l'œil retourné de Wassily Kandinsky, autorisant le hasard comme s'il était une évidence dans la *Première aquarelle abstraite* de 1910. Les impressionnistes quant à eux avaient devant les yeux le même espace que les romantiques et pourtant leur regard différent a transformé à jamais notre perception du paysage, Alain Roger l'explique clairement au sujet de l'« artialisement » du paysage (Roger, 1983). Amaïd Demir, quant à lui, introduit ainsi son portrait d'artiste ainsi :

« Si Philippe Parreno avait un point commun avec les insectes, ce serait sans doute son regard pénétrant doté de multiples facettes. Un regard holographique qui diffracte les angles et les points de vue, s'attache aux reliefs et fait son miel des effets lumineux comme des effets de langage de sa galerie de personnages » (Demir, 2002, p. 26.)

Le miel de cet artiste est une narration entre réel et imaginaire qui n'est pas tributaire d'un médium précis. Les artistes posent un regard singulier sur le monde, l'inventent chaque fois différent. Le monde devient un réflecteur qui leur renvoie leur propre regard en mille facettes qu'ils reconstituent dans l'œuvre visuelle. Ce regard est passé au crible de l'histoire, de l'émotion, de la souffrance, du corps, des pulsions et du matériau qui résiste. Le jeu des miroirs se frotte à la matière, l'œil créateur mêle regard, aveuglement, mémoire, action et temps. Il transfigure le réel par sa lumière singulière tout en agissant de tout son corps guidé par l'esprit. Cette singularité du regard de l'artiste, en double réflexion, ressemble à un œil d'insecte qui renvoie un monde multiple, tragique peut-être et autonome, en y intégrant la somme des expériences du corps. Cet œil agit et construit un monde, il n'est plus simple

vision, mais voyance, double vue, et c'est dans le « faire » qu'il dévoile ses facettes en mouvement incessant.

Puis, lorsque l'œil se penche sur l'ensemble des objets créés, il tisse malgré lui par la pensée, des liens imprévus entre toutes les œuvres. Il met à jour des coïncidences parfois fatales, tout comme le sont celles entre le cinéma d'Alfred Hitchcock et l'art dit plastique. Jean-Jacques Aillagon affirme qu'elles existent entre

« une œuvre cinématographique majeure, complexe et universellement connue et les mouvements artistiques – du romantisme au surréalisme –, et les grands courants de la culture plastique, comme l'architecture ou le graphisme, qui ont profondément marqué et nourri l'imaginaire et l'esthétique d'Alfred Hitchcock » (Aillagon, 2000, p. 9.)

Ce regard de l'artiste sur son œuvre rejoint alors le regard méditatif du philosophe, celui du spectateur attentif et la transforme aussi, explique René Passeron :

« Quiconque reçoit de tels regards est ouvert à l'accueil de l'œuvre. Il la recevra dans la béance d'un œil créateur au second degré, l'œil de celui qui aime l'œuvre, et la recrée à chaque instant, par ce qu'il a reçu d'elle : une vision du monde » (Passeron, 1998, p. 11.)

L'artiste ne pourrait donc être lui-même qu'à travers le regard de ceux-là mêmes qui le remarqueront, verront ses images. Le retour d'Ulysse n'est pas loin : « Mais c'est au miroir des yeux de Pénélope, quand ils lui renvoient, intacte, sa propre image qu'Ulysse reconquiert pleinement son identité héroïque et se retrouve à la place qui lui convient », dit Jean-Pierre Vernant (Vernant, 1997, p. 50). L'artiste est rarement roi d'Ithaque et les Pénélopes sont en voie de disparition ! Il crée une image qui ne dépend pas que de lui, mais aussi du lieu d'exposition et du spectateur chaque fois autre, mais reprenons le chemin d'une création qui aide à « lire » les images.

Écrire : être plasticien ou écrivain

Safaa Fathy demande :

« Que choisir, la parole ou la vue ? Et si la vue parlait, si l'œil écrivait, il y aurait, peut-être, une écriture de la vue. Un texte. Tissage de points de vue, carène du visible, distillation de la lumière dans le voilé, incarnation de l'invisible, révocation du regard » (Fathy, 2000, p. 129.)

Il est toujours question d'œil, parlant et agissant, écrivant ce que les yeux voient, sentent, en ces multiples lieux où s'allient la vision, la mémoire et le rêve. Œil qui tisse différentes visions pour en inventer la fusion savoureuse,

invisible cette fois, mais écrite par la main. Il s'agit bien de donner du corps, un corps à une idée, un corps à une pensée parfois à peine formée, mêlée à une sensation qui se développe par le faire. « Il se passe la même chose entre l'esprit et la main qui écrit, qu'entre l'œil de Paul Cézanne et sa main qui peint », dit Maurice Merleau-Ponty (1964, p. 35).

Lorsque le désir d'être d'abord plasticien est fort et ressemble à un choix éthique, à un engagement artistique et pédagogique, voire démocratique qui revient à désirer offrir un objet à saisir immédiatement par tous, sans exiger un effort particulier de la part du spectateur. Cette démarche s'avère plus directe que celle qui consiste à obliger l'autre à lire des mots. De plus, son langage s'adresse à tous, à ceux qui veulent bien regarder, quelle que soit leur langue d'origine. Une démarche qui vise, modestement certes, un parfum d'universalité et une réception multiple, multiculturelle au sens large, une sorte de lecture ouverte qui va démultiplier l'œuvre. Parallèlement, il s'agit de dénoncer un fait avéré : le langage des plasticiens reste peu connu du grand public et souvent, il lui paraît élitaire. Le manque de place faite à l'art dans l'éducation se révèle une des causes, de plus, l'art n'intéresse les médias que s'il est spectaculaire ou décoratif. C'est très dommageable culturellement et constitue aussi un des combats de l'enseignant.

La passion pour les mots et le désir d'écrire d'un plasticien conduisent donc à l'évidence d'une ambiguïté. Le paradoxe résiderait dans l'impossibilité de choix : soit donner une image toute faite et facile (même si elle est questionnante) à recevoir par le plus grand nombre, soit donner des mots à lire, à comprendre, en offrant la liberté de créer grâce à eux ses propres images, mais réduisant le public au lecteur de la même langue. Pour le plasticien, il s'agit de signaler la prépondérance d'une immédiateté dans la perception des œuvres plastiques même en y inscrivant une distance à réfléchir, par rapport à l'effort important et au déplacement temporel qu'exigerait la perception de l'écriture.

De l'image qui fait les mots aux mots qui font les images : le film³

Notons d'abord que la vidéo artistique, très actuelle dans le champ des arts plastiques, passe parfois à côté d'un usage critique ; être à la page en utilisant

3. *Rivière d'Asie*, Iroko Film, sur une idée originale d'Isabelle Poussier ; scénario : Isabelle Poussier et Béatrice Champagnier. Première projection le 26 octobre 1999 à l'Espace Kodak (26, rue Villiot, Paris XII^e).

des technologies contemporaines provoque de temps à autre une confusion entre démarche artistique et adaptation technique, la technologie doit servir des fins et non le contraire.

« C'est le monde des mots qui crée le monde des choses », affirmait Jacques Lacan en 1953, rapporté par Philippe Porret qui ajoute :

« Les mots, ce médium froid et externe, organiseraient la perception, les goûts et les couleurs du monde, dictant notre esthétique intime, nos émois, nos élans ? L'art contemporain, plus qu'un autre, établit ce que nous devons au langage, au point d'en faire l'objet privilégié de sa pratique » (Porret, 2002.)

Le partage consacré entre l'écriture et les arts plastiques peut obliger l'artiste plasticien à trouver des stratégies pour présenter l'écriture en mouvement comme mode immédiatement perceptible, évocateur d'images absentes et de mémoire. La partie narrative ne devant en aucun cas, tenir lieu d'éclaircissement à des images, le texte ne serait jamais une légende explicative, une illustration. La relation avec le cinéma et avec son rapport au texte est bien là. Le son des mots, lui, aurait aussi pu être un moyen de remédier au paradoxe décrit plus haut, faire percevoir les mots sans obliger les spectateurs à lire, même si la langue, cette fois, aurait été unique. La dédoubler en une ou plusieurs autres langues aurait constitué une option destinée à ramener le trouble au cœur du sens, mais aurait pu toucher un plus grand nombre.

Mais le film est décidé par le plasticien, ce serait un court métrage réalisé avec les mots écrits par lui. Déjà Walter Benjamin nous mettait en garde :

« Les directions que le texte des journaux illustrés impose à ceux qui regardent les images vont se faire bientôt plus précises encore et plus impératives avec le film, où l'on ne peut saisir, semble-t-il, aucune image isolée sans considérer la succession qui opère pour interioriser la légende, comme narration » (Benjamin, 1972.)

De plus, les idées développées plus haut sur notre rapport aux écrans, les dangers de l'image unique, s'opposaient au désir de tenter l'aventure. Pourtant, « dessiner et écrire est un seul et même geste » comme le disait Paul Klee. La décision fut prise d'essayer, sans chercher encore à articuler un film de cinéma et le propos plasticien, ni à justifier cette pratique où d'autres acteurs devraient agir pour produire l'image visée. La solution provisoire était de continuer à séparer les objets artistiques et l'écriture comme des sphères distinctes, comme deux personnes différentes que la signature allait finalement relier.

En fait, il s'agissait pour le texte à écrire, d'être à la frontière du court-métrage en feuilleton et du journal intime filmé. Un plasticien écrivait par une pratique divergente, ceci revenait à mordre sur un autre espace. « Toute la saveur de l'autofiction consiste à mesurer l'écart entre le « je » du narra-

teur et celui de l'auteur, afin d'en mesurer les capacités d'invention », dit Richard Leydier (Leydier, 2002). Catherine Breillat affirme : « Écrire c'est véritablement forger sa pensée dans les mots qui viennent ; la pensée s'inscrit dans le geste d'écrire » (Breillat, 2001). Ainsi, les mots se sont écrits dans une sorte de réel perçu par la fiction, d'autobiographie rêvée⁴.

Scénariser puis tourner : le deuil des mots pour les images

Pour en faire des images, il fallut utiliser une technique propre au cinéma et que l'artiste découvrait : la scénarisation, exercice difficile et frustrant, car le texte devait être amputé méthodiquement pour faire une place à l'image. Une véritable chirurgie plastique fut opérée, systématiquement, à quatre mains parfois. Il fallait donner son accord à chaque coupe, les débats furent longs et parfois agités, à deux nous devions vérifier à chaque instant que nous étions toujours dans le même film. Pensons ici au fameux « droit de veto », établi entre Louis Buñuel et Salvador Dali pour l'écriture de *Chien andalou* : trois secondes à l'autre pour dire « oui » ou « non » à une idée nouvelle, cela afin d'empêcher l'esprit rationnel de prendre le pas sur l'imaginaire. Ensuite, il fallait faire le deuil des mots perdus pour être peu à peu au bord du film. Cela obligea à conserver précieusement chacune des étapes de l'écriture, seuls témoins de la frustration, sans toutefois penser les utiliser un jour.

Le tournage, événement très attendu, s'avéra encore plus difficile à surmonter pour ce qui est de la question du deuil. Après les mots disparus du scénario, il fallait accepter des images nouvelles qui n'étaient pas les premières, celles du texte, mais d'autres construites par toute une équipe technique. Toutefois, ce fut l'occasion de réaliser à quel point, durant l'écriture et la scénarisation, chaque idée avait déjà une forme dans l'esprit, chaque mot possédait son lieu propre, sa lumière, son mouvement. Le personnage principal voyait par les yeux de l'auteur.

Une comédienne, une décoratrice, une costumière, une maquilleuse, quatre autres femmes ayant lu le texte arrivaient avec leurs propres images qui viendraient percuter celles de l'auteur. Un lieu de tournage, une voix inconnue, une musique et des accessoires ajoutés qui n'étaient pas ceux et celles du texte, modifiaient encore quelque chose plutôt que d'ajouter du sens.

4. *Rivière d'Asie*, in *Copieurs & infidèles* n° 8, Paris, éd. Jeune Création, 2000, pp. 12-17.

Longtemps après le tournage, les images anciennes venaient encore achopper sur les nouvelles, comme s'il y avait eu deux films se chevauchant, s'entremêlant. Preuve que le troisième œil, comme le nomme Maurice Merleau-Ponty, pouvait bien émerger des mots, « soulever la rumeur en nous » (Merleau-Ponty, 1991). Cet espace de l'œil du dedans, ce qui tapisse intérieurement la vision, la texture imaginaire du réel, avait construit le lieu de la narration avant même qu'il prenne une autre forme. Quand arriva le moment du tournage donc, le savoir-faire de toute une équipe de techniciens s'imposa pour mesurer, éclairer, cadrer, enregistrer, tourner, le tout dans un silence pesant. « Silence, on tourne » plus le droit d'intervenir, de dire que l'image tournée trahissait le texte, transformait le sens premier, celui des phrases. Les mots bâillonnés de l'autobiographie seraient dits en voix *off*, une voix intérieure. L'actrice serait une sorte de mime complètement muet, une marionnette minutée enfilant le corps de l'auteur, occupant « son » espace, s'immiscant dans « son » esprit. La dépossession serait totale. Jacques Derrida nomme ce deuil difficile « consentement » :

« Jamais je n'ai consenti à ce point. Pourtant jamais le consentement n'a été aussi inquiet de lui-même, aussi peu et aussi mal joué, douloureusement étranger à la complaisance, simplement impuissant à dire « non », à puiser dans le fond de « non » que j'ai toujours cultivé. [...] Jamais je n'ai été aussi passif, au fond, jamais je ne me suis laissé faire, et diriger, à ce point » (Derrida, Fathy, 2002).

Toutefois, dans son film *D'ailleurs Derrida*, il s'improvisait acteur de son propre rôle, l'auteur a rarement ce privilège !

Dans le court-métrage en question, le visage de l'auteur avait disparu, restaient les mots seuls pour le figurer, si les mots peuvent figurer. Dans les deux tournages de mots (celui de Derrida et *Rivière d'Asie*), pointait la douleur de ces divorces qui nous poussait à toujours chercher l'impossible repositionnement de notre image sur nous-mêmes, et nous mettait face à l'altérité. Voici bien la quête infinie de l'artiste comme de l'écrivain, recoller les morceaux épars de son être fragmenté, inexorablement séparé en lui-même et des autres.

Statut d'auteur

L'expropriation ressentie force à repenser la propriété du film et le statut de l'auteur. À qui appartenait donc le film ? La première tentation est de reconnaître la propriété à tous ces gens qui avaient travaillé, tourné, organisé et filmé, de leur restituer leur part de création. Ils avaient, comme des artisans

habiles, tenté de capter l'ambiance transpirant des phrases, pour la restituer, pour la traduire dans leur langue propre, pour donner un équivalent qui prendrait en compte les contraintes liées à leur médium personnel, seraient-ils traducteurs ? Personne, excepté l'auteur, n'avait ni pensé, ni inventé, ni écrit un seul des mots sur le sens desquels chacun s'activait avec leur talent spécifique. Mille fois, ces mots et gestes avaient été répétés avant d'être immobilisés sur la pellicule. Traditionnellement pour le cinéma, le réalisateur est le seul propriétaire du film, sauf si l'auteur est éminemment reconnu et célèbre. Ici, son rôle avait consisté en une mise en relation des divers participants au tournage, il était coordinateur, animateur autoritaire, une sorte de chef d'orchestre du silence.

Douglas Gordon demeure sceptique sur la notion d'auteur de film et est heureux d'être à l'arrière-plan dans certains de ses propres projets. Il fallait donc accepter de disparaître, de partager la responsabilité d'un travail personnel avec une quinzaine de personnes qui avaient chacune leur place sur le tournage.

En musique, la propriété protégeait la place de chacun, ne trahissait rien : les musiciens étaient les interprètes plus ou moins fidèles d'un auteur, le chef d'orchestre avait plus ou moins de talent pour gérer l'ensemble, mais l'écriture restait à Mozart. Ici, la musique ajoutée au film répondait aux mots, occupait l'espace laissé vacant sans être redondante, mais elle supprimait les silences, les soupirs de l'esprit, les respirations appelées par le texte. Elle désignait aussi une angoisse propre au cinéma, à beaucoup d'individus par extension, la crainte du vide, de l'espace questionnant, de la lenteur. Puis, il restait le travail sur l'image elle-même : le développement, le montage, la copie...

Le cinéma serait donc un sport collectif, une création à plusieurs, chacun étant le maillon indispensable. Il apparut manifeste que les gens de cinéma se montraient assez hostiles à l'idée de création et restaient campés sur la supériorité des maîtrises techniques et sur l'histoire du cinéma, ce qui les éloignait des arts plastiques. Il apparaissait pourtant qu'un film devait contenir plusieurs moments de création, plusieurs écritures, plusieurs contraintes propices à l'invention. Il ne s'agissait pas pour l'auteur d'être le seul créateur, mais d'être le premier, celui sans qui rien n'aurait été possible. « Il y a quelqu'un qui a bâti par petits bouts cette architecture précaire. Ce quelqu'un de l'ombre, qui agit sur le mode de la hantise, est bel et bien un personnage dérobé à l'auteur lui-même », affirme Safaa Fathy (Derrida, Fathy, 2002).

Ce cinéma est donc apparu comme totalement différent, très éloigné du concept de création et d'ouverture qui sous-tendait la recherche du plasticien. Dans le champ des arts plastiques, l'auteur est l'artiste, celui qui a l'idée de

l'objet, qui l'écrit ou décrit, même si des artisans réalisent tout le travail. Les exemples pullulent depuis le début du 20^{ème} siècle et même dans les ateliers des anciens. La conclusion de l'expérience fut un questionnement qui obligea l'artiste à créer autre chose. Afin de se réapproprier sa part de l'objet-film, de retrouver la propriété de ses mots, il lui fallait tenter de faire revenir cet objet métis dans le champ de sa création propre, et ceci grâce à l'exposition. Nous pouvons ici parler d'un véritable moment poétique. Il s'avère être celui d'un sursaut contre l'écart entre deux conceptions, d'une torsion nécessaire pour surmonter la distance d'intention, la contrainte imposée par l'autre.

Les mots du plasticien et les images exposées

Maurice Merleau-Ponty disait :

« Je cherche les mots du commencement, des mots, par exemple, capables de nommer ce qui fait le miracle du corps humain, son inexplicable animation, sitôt nommé son dialogue muet avec les autres, le monde et lui-même – et aussi la fragilité de ce miracle » (Merleau-Ponty, 1964, préface).

Il fallait donc chercher à reprendre sa part du miracle qui avait donné une vie à des mots. Le film *Rivière d'Asie* fut exposé au salon « Jeune Création 2000 »⁵, en deux temps distincts et sous deux formes nouvelles. Par ailleurs, il s'agirait de revisiter le septième art, hors de la captivité spectatorielle, du décor cinématographique traditionnel qui semblait un peu usé, peu créatif, une sorte de prison comparable à celle des écrans télévisuels. L'idée retenue fut d'organiser la confrontation plastique des textes corrigés, annotés, avec les images du court-métrage réalisé à partir de ces textes exposés. Ces derniers, reliques précieusement gardées, seraient placardés pendant dix jours dans le lieu d'exposition : cinq versions du texte en cours de scénarisation, à tous les stades de la transformation, vers le scénario finalement retenu et minuté pour le tournage. Cela revenait à exposer le temps de l'écriture, le deuil des mots, la distance avec l'image filmique qu'ils avaient engendrée.

Quelque temps plus tard, en décembre 2001, et comme un écho à cette installation, Mireille Loup occupait, avec sa nouvelle « Une femme de trente ans », tout l'espace de la galerie des Filles du Calvaire à Paris. Le texte de Mireille Loup était, lui, disponible dans un livre, mais aussi en coiffant un casque audio, et il se confrontait à des photographies où les derniers jours de l'héroïne étaient joués par une autre, là encore. Ce travail d'une plasticienne

5. Salon « Jeune Création », art contemporain, du 21 avril au 1er mai 2000, quai Branly, Paris.

qui écrit finissait de dissiper tous les doutes sur la dépendance exclusive du texte avec la littérature seule.

Au salon « Jeune Création » donc, le texte était à confronter autrement avec le film qui lui, serait projeté en continu dans un autre temps, le dernier jour, et dans un autre espace d'exposition que celui occupé avec le texte. Un prospectus explicatif était à la disposition du public à côté des textes exposés : il fixait la date du rendez-vous pour une rencontre conviviale et filmique le jour dit. Plusieurs moniteurs devaient modifier encore la perception du film. Cela revenait à créer instantanément un dispositif excédant l'espace et le temps cinématographiques ordinaires, surtout lorsque le film est accueilli, comme ici, dans un espace consacré à l'art contemporain. L'ensemble de l'installation poserait la question du lieu, de l'exposition et aussi du temps : temps de l'idée, de l'écriture et des images qui y sont liées, temps du deuil des mots dans le scénario, le tout afin de faire une place aux images mentales premières et de les confronter aux images visibles et vues. Ces dernières d'ailleurs, disaient le temps d'une pensée vagabonde du personnage jusqu'à l'avènement d'un refus. Ainsi était exposé un cheminement poétique issu d'une distance de point de vue sur la création, qui aboutissait à un objet questionnant puisque déplacé de son contexte habituel et montré ailleurs.

Pour exposer, il fallait donc se contenter des textes récupérés au cours de l'élaboration du scénario et après le tournage. Certains étaient perdus, avaient été détruits. Ils furent épinglés, le plus simplement possible, dans l'ordre chronologique de l'écriture et de haut en bas, pour faciliter la lecture. Alors, l'opération inverse de l'écrit se produisit sous nos yeux. Loin de noircir du papier, le travail qui aboutit au cinéma s'était exercé à le blanchir, à effacer pour faire entrer la lumière du film, les images, écritures de lumière en mouvement. L'évidence est alors devenue formelle, visible : peu à peu, les pages étaient devenues de plus en plus blanches.

Réception anticipée

Par l'exposition, l'écriture s'inscrivait donc autrement dans une pratique de l'installation. Ce n'était plus simplement le contenu du film, mais la plasticité d'un dispositif temporel de réception en relation avec le texte en attente, dit plus tard, avec le son, qui était en question. En effet, cette installation s'apparentait à une sorte de retournement de la temporalité qui permettait, après coup, de reconstituer le *process* d'élaboration. Elle en exposait les archives et questionnait une nouvelle fois l'exposition traditionnelle d'objets. Une fois accrochées, les pages formaient un mur de texte qui rappelait, sur le

plan visuel, les installations de la série d'*Index d'Art & Language*. Patricia Falguières, analysant l'apport de l'art conceptuel au cours des années soixante-dix, affirme :

« Ce n'est pas le retrait réceptif qui marque les expositions d'On Kawara, de Marcel Broodthaers, d'*Art & Language* ou de Philippe Thomas – elles exigent au contraire une perception étrangement aiguisée –, mais le renversement de la temporalité qu'elles mettent en œuvre. Un renversement qui aura affecté durablement l'idée même de l'exposition [...]. C'est un renversement de la temporalité de l'œuvre d'art qui se joue alors et constitue l'assaut le plus radical au préjugé essentialiste des modernes : son avènement dans l'après-coup » (Falguières, 2000).

Il est bien question d'un renversement, d'un retournement temporel et spatial du temps de la création, cette fois par l'exposition.

Autre distance pour le spectateur, celle de l'espace physique à parcourir depuis le lieu même de l'exposition des mots jusqu'au film : espace pour le temps d'une flânerie papillonnante, saturée d'autres images tant physiques que mentales (en tout 150 artistes-exposants), et qui permettait d'aller du texte lu aux images projetées. Autre temps aussi, celui de l'attente qui imposait de revenir un autre jour, puisque la séance de projection était volontairement différée. Un temps qui laissait se développer encore des images directement inspirées des mots lus, souvent partiellement et de façon non linéaire, auxquels s'ajoutaient les perturbations ou les contagions mentales dues à l'espace environnant et à celles de l'univers individuel. L'exposition était ce retard même, ce délai imposé au regard. Pour voir les images, il fallait attendre, laisser les mots faire, et revenir plus tard. Ce temps-là, pour questionner, accepter les images mentales du spectateur-lecteur, leur permettre de s'inventer, de vagabonder, pour être modifiées ensuite, lui en offrir d'autres : démonstration d'altérité dans l'attente et la distance, démonstration des deuils éprouvés dans la conception.

Film ou installation vidéo

Un film est, à l'origine, inévitablement lié à une programmation de la projection, à des horaires, au confort d'une salle obscure, et finalement à la réaction directe du public. Le processus était apparu contraignant, linéaire, peu créatif.

Philippe-Alain Michaud confirme :

« L'immobilisation du spectateur, la frontalité de la représentation et la séparation rigoureuse de la salle et de la scène, caractéristiques du théâtre à perspective illusionniste codifié au XVI^e siècle, restent encore les conditions or-

dinaires de l'expérience cinématographique : elles imposent à l'expression filmique des impératifs de réception étrangers à ses origines » (Michaud, 2000, p. 93)

En revanche, l'installation vidéo n'est pas du même ordre. Numérique ou non, et projetée en boucle depuis plusieurs moniteurs formant ici un angle, disposés dans un espace vide, elle relève du registre du non-linéaire. Ce jour-là, le 30 avril 2000, le public, redevenu flâneur⁶ était libre d'aller et venir, il n'était plus captif d'un lieu, il n'avait pas de siège sur lequel s'asseoir confortablement au début pour attendre la fin, sa réaction était généralement différée. Dans l'angle aménagé de plusieurs moniteurs, le spectateur, libéré de l'emprise de l'écran, laissait le son l'envelopper. Du même coup, la voix *off* traversait les frontières de l'image, la perdait même. Elle ramenait peu à peu l'écriture à un texte dénudé, allant à l'essentiel, délaissant les fragments ajoutés et parfois inutiles. Elle se mêlait à tout ce qui l'entourait sans en faire partie tout à fait comme si le film avait aidé à réaliser, avec des mots, un travail de dépouillement.

Avec l'exposition, cette voix *off* permettait aussi au film de rester dans le champ du discours, de retrouver l'essence et la fragmentation d'une pensée, sans plus être absorbé par l'image. Jean-François Lyotard souligne que, pour ne pas rester dans le cercle fermé de la langue, il faut faire une recherche plastique ainsi définie :

« L'effort que peut encore accomplir la parole, c'est de réaliser sur son langage même cette transgression des espacements, cette mobilité, cette profondeur qui caractérisent la référence du discours [...] ce n'est pas dessiner ou peindre, c'est peindre et dessiner avec et dans les mots » (Lyotard, 1971, p. 53).

Malgré la présence un peu encombrante d'une narration, inhérente à l'action cinématographique traditionnelle et qui avait été imposée au départ, chaque moment du texte valait alors pour lui-même et ne dépendait plus des autres. Ainsi, chaque idée du texte était affranchie, le temps linguistique de la narration se trouvait presque déconstruit, ceci outre le plaisir que certains spectateurs pouvaient éprouver à voir l'ensemble d'un bout à l'autre, plaisir ramenant au déjà connu. Jean-François Lyotard affirme encore qu'un bon livre « serait celui que le lecteur pourrait prendre dans n'importe quel ordre, un livre à brouter » (Lyotard, 1971, p. 18). Nous le savions pour la peinture,

6. Terme emprunté à Dominique Paini, 2000, pp. 33-41.

l'écriture de Pascal Quignard par exemple, réussissait ce tour de force⁷, « l'installation »⁸ le pouvait donc pour le cinéma. À l'inverse, Guillaume Pigeard de Gurbert, analysant très finement une séquence de *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock, déclare : « Le suspense est l'art de solliciter notre prédilection pour les possibles *standard* dans l'unique but de rendre imprévisible le surgissement imminent du possible révolutionnaire » (Pigeard de Gurbert, 2001, p. 21). Ici, pas de suspense, tout juste une alternative, une hésitation dans laquelle le spectateur peut éventuellement se chercher, se reconnaître ou non, choisir son camp, cela s'il privilégie la narration, anecdotique finalement. Celle-ci n'avait été qu'illusoire, un artifice un peu plaqué et qui avait souvent amoindri le sens du texte. Elle avait eu pour seule fonction de rattacher le film au cinéma traditionnel. Toutefois, l'exposition montrait que le spectateur pouvait sortir de l'histoire, saisir les phrases dans n'importe quel ordre sans aucune perte du sens, au contraire, un peu à la manière de la pensée vagabonde. Le changement de champ l'avait rendue obsolète.

Cette nouvelle manière d'appréhender le texte, par bribes de sens, n'est pas sans évoquer le tournage lui-même, les séquences prises dans un désordre souvent lié à de tout autres contingences. Le cinéaste Quentin Tarantino a exploité ce *désordre* pour réinventer une autre narration, Terry Gilliam aussi pour traiter la question du temps de façon plus onirique, tous deux grâce à des innovations de montage. Avec des coudées franches, nous aurions pu réaliser un autre court-métrage, qui aurait éliminé l'artifice filmique du montage, un film plus inventif, ramené à l'ordre du tournage, à ses répétitions, deux ou trois prises intéressantes sur le plan de la forme. Une proposition qui eût donné un autre film, sans que le sens de l'ensemble ne fût trahi, ni même altéré, tant les errances de l'esprit sont désordonnées et répétitives. Christine Angot écrit souvent ainsi. Restait que la déambulation du public de l'exposition et le principe de boucle qui le faisait entrer n'importe où dans le film, pouvait restituer ce saccadé de la pensée intérieure précédemment atténuée par la narration. La question de ce court-métrage, fabriqué pour le ci-

7. Exemples : *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « nrf », et *Les Ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002.

8. L'installation permet à l'artiste de faire une mise en scène des éléments constitutifs de la représentation. Le terme indique un type de création qui refuse la concentration sur un seul objet pour mieux considérer les relations entre plusieurs éléments. L'installation établit un ensemble de liens spatiaux entre les objets et l'espace architectural, qui poussent le spectateur à prendre conscience de son intégration dans la situation créée.

néma et montré dans un lieu d'art contemporain, était bien posée et constituait une autre façon d'exposer les mots, de lire les images.

Lire les images

La frontière est infime entre les deux perceptions possibles du film en question, et il est légitime de s'interroger sur les conséquences interprétatives induites par le choix institutionnel conscient de l'exposer ainsi. Douglas Gordon, qui accroche du cinéma aux cimaises, notamment en « dilatant » la narration d'un film d'Alfred Hitchcock sur vingt-quatre heures de projection, émet l'hypothèse que « ce choix – arts plastiques plutôt que cinéma – rencontre opportunément une impatience du milieu de l'art, avide de nouveau à tout prix et rassuré par la figuration qui revient ainsi grâce au cinéma » (Van Assche, 2000, pp. 27-32).

N'ayant pas la notoriété qui l'autorise, le choix fut refusé. Continuant de laisser aller la création à travers des *médiums* aussi divers que traditionnellement séparés, le regard de l'artiste, lui, ne varie pas, puisqu'il est toujours au service d'une seule idée : dire le monstre à nourrir. Cela revenait à utiliser la possibilité qui était donnée d'exposer des œuvres plastiques dans un salon d'art contemporain, pour y introduire une autre facette du travail de création qui avait toujours traversé les objets plastiques, l'écriture. Affirmer l'écriture dans l'exposition, pour chercher une identité artistique possible entre plasticien et écrivain, et pour ne rien perdre, revendiquer les deux dans un même acte de créateur. Les mots de Marcel Broodthaers en 1968 étaient encore d'actualité :

« Je ne suis pas un cinéaste. Le film pour moi, c'est le prolongement du langage. J'ai commencé par la poésie, puis la plastique et finalement le cinéma qui réunit plusieurs éléments de l'art. C'est-à-dire, l'écriture (la poésie), l'objet (la plastique), et l'image (le film) ».

Il faudrait lire, dans ce bilan de l'artiste, un des premiers exemples commentés de cet exode contemporain de l'art du film vers les cimaises qui se poursuit aujourd'hui. Ces sortes d'initiatives sont plutôt le fait de plasticiens empruntant le cinéma, que de cinéastes en quête d'émotions créatrices.

Réception concrète

À la réception du film *Rivière d'Asie*, ainsi projeté dans une mise en scène plasticienne, des spectateurs signalèrent leur surprise : « Cela ne ressemble pas à un film de plasticien ! » L'autre question qui se posa alors, fut de com-

prendre leurs attentes et, par extension, de chercher ce que pouvait être un film de plasticien dans l'imaginaire du spectateur. Le *médium* filmique est devenu une habitude pour les spectateurs de l'art contemporain, c'était plutôt le contenu du film qui était en question. À première vue, il aurait dû être celui qui montre les errances de l'artiste et raconte sa vie torturée par l'œuvre, ou bien celui qui reconstitue son univers, son atelier, ses images, qui dévoile les secrets de la fabrication de l'œuvre plastique, les gestes, celui qui sait jouer sur des décors plastiques sans tomber dans le décoratif, ou encore celui qui modifie les techniques habituelles du cinéma, ou montre en boucle des objets insolites : une bouche en gros plan mâchonnant des clous pendant un quart d'heure comme seule proposition narrative. Rien de tout cela ne semble guère nouveau, le fait de questionner le médium lui-même par l'exposition et de ramener l'écriture dans le champ semblait créatif. Difficile de savoir les attentes du public et même s'il s'agit d'un truisme : ce qui a l'air nouveau ne l'est pas toujours, et inversement, ce qui semble très traditionnel peut se trouver projeté dans la singularité. Sur le plan du contenu, donc, cet objet-film *Rivière d'Asie*, s'associe davantage à la jeune génération d'artistes : héritière de la double tendance qui allait d'une approche analytique à composante politique et sociale, sur les traces de Stan Douglas, à une conception psychologique du médium, comme chez Ange Leclia. Cette génération, juste derrière celle de Pierre Huyghe ou Douglas Gordon, semble « délivrée de la nostalgie du cinéma, puisqu'elle associe les *médiums*, passant indifféremment d'un support à l'autre », affirme Christine Macel (Macel, 2002 p. 40). Cette libération instaure une nouvelle esthétique, qui réinsufflé du sentiment et de l'affectuel. De Runa Islam à Salla Tykkä en passant par Maria Marshall et d'autres, souvent des jeunes femmes d'ailleurs, la vidéo se fait sentimentale, nous dit encore Christine Macel :

« Ces artistes, sans pour autant avoir cessé de réfléchir au dispositif cinématographique, rejettent la théorie comme activité autonome, mais l'intègrent à leur praxis en faisant prévaloir l'émotion et sa dimension temporelle, le présent » (*Ibid.*).

Le but, conclure

Dans *Rivière d'Asie*, la vraie tentative était de faire sentir qu'un plasticien peut penser, écrire, se servir des mots et des images pour évoquer la caresse de l'eau ou celle de la toile du drap, pour évoquer l'écoulement liquide du

temps, la simplicité et la force du mouvement, l'importance de la durée, l'intime d'une vie intérieure, d'une mémoire d'images en mots. Le visible y est pensé comme l'affirmation d'affects, pas de sentimentalité mièvre, mais plutôt d'un romantisme un peu désabusé et parfois d'une naïveté assumée non dénuée d'humour : une sorte d'évidence lumineuse du déjà-vu. Il se peut que le film du plasticien soit, au contraire de mots en images, des images de mots exposées et non simplement projetées. L'exposition changerait tout, une fois de plus !

Douglas Gordon conduit une interrogation d'ordre général sur la place de la vidéo et du son dans les expositions dites contemporaines. Il réfléchit aux additions de sens qu'ont désormais acquis l'image et le son, et aux manipulations conceptuelles dont ils ont fait l'objet ces trente dernières années : les théories minimalistes et celles de la projection cinématographique, lorsqu'il s'agit de la configuration des images dans l'espace. C'est alors qu'il évoque le statut d'auteur à partager, une multitude de signatures pour n'en faire qu'une.

Pour repérer le singulier dans un film, il faudrait s'interroger sur ce qui serait interchangeable sans disparition totale de l'objet. Cela revient à se situer en amont, dans les premiers maillons de la chaîne, un peu à la façon de Lawrence Weiner. Celui-ci affirme que son effacement n'est pas tant de la modestie qu'un désir de se préserver d'une excitation excessive à l'égard de son propre travail, qui tourne parfois à l'indécence. Cela ne l'intéresse pas de voir sa signature partout, dit-il. Il faudrait donc renoncer à la notion d'auteur, à la tyrannie de la signature pour avoir la liberté de modifier ses travaux ou ses *mediums* selon les idées du jour. L'œuvre d'art, selon Lawrence Weiner, est avant tout un travail. Travail de l'esprit, travail de la main, qui se modifie, se corrige, s'amende dans le temps de l'élaboration et parfois après, dans le temps de l'exposition. Les idées sont issues d'un environnement, d'une culture vécue, d'une histoire personnelle de l'artiste comme du spectateur qui reviennent toujours dans l'œuvre.

L'écriture se présente comme le parcours d'un esprit singulier, sans transition dans le présent et la mémoire. Cette dernière se ferait doucement commune par réflexion ou refus de l'autre, et non par identification. Faisant référence au cinéma de Jean-Luc Godard, Julia Kristeva dévoilait ce qui avait mené l'écriture :

« Les images fantasmatiques elles-mêmes ne sont jamais au premier degré ; au contraire, les fantasmes y sont comme désossés, désarticulés, il n'en reste à la limite qu'une certaine musique – la logique, le mouvement qui associe, déplace, condense et, de ce fait, juge : un jugement inconscient » (Kristeva, 1997, p. 138).

D'autant qu'avec *Numéro Deux* (film de 1975), Jean-Luc Godard s'ajuste entre photographie, écriture, cinéma et télévision, et « enregistre à ce titre la fin d'une certaine conception de la représentation fondée sur la spécificité des *médiums* » dit Patricia Falguières (Falguière, 2000, p. 73).

Pour réussir ce pari, il aurait peut-être fallu tourner soi-même les mots et monter les images. Toutefois, tourner les mots est aussi leur faire subir un retournement, c'est parler de ce que fut un film, surtout de son corps de silence et d'un tournage puis d'un montage. C'est parce que la modernité naît des hiatus, des fractures de la pensée, que le montage sera l'un des procédés les plus caractéristiques de l'art du vingtième siècle : il met en rapport, suture des réalités hétérogènes. La « réunion fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection » (Bourriaud, 1999, p. 33), évacue tout consensus, cet emblème de la rationalité occidentale.

« Le montage ne revient, comme le soutient Jacques Derrida, qu'à sélectionner, prélever, arracher, détruire, exclure, circonscrire, on dirait presque circoncire si on voulait recoudre ce moment avec tous les passages sur la circoncision et l'excision, au cœur du film (*Idem*, p. 16) » dit-il.

Dans le film réalisé comme dans le travail plastique, il s'agissait bien de montage. Dans un film, le montage permet, sauf exception, de revenir à la chronologie du texte, à la narration obligatoire, comme nous l'avons vu et comme si l'histoire était d'une importance primordiale ; question de champ de référence et de liberté créatrice !

Critique

Ainsi, l'artiste a plus appris du cinéma – et de la télévision – plus ou autrement, à travers l'expérience intérieure de création du court-métrage qu'à regarder des milliers de films en spectateur. Les spectateurs eux-aussi avaient été confrontés à une autre lecture par l'exposition, qui remettait en question la lecture traditionnelle. Ce fut une initiation qui renvoyait ce cinéma à la critique sur les écrans. Il y a une banalité à dire que c'est parce qu'il est fondé sur une question économique que le film de cinéma est aussi consensuel et du coup tellement dangereux. Certainement veut-il répondre aux besoins avérés d'un public potentiel à l'esprit critique étioilé, et là encore il y perd de sa valeur créative au sens d'une sincérité d'expression singulière. Répondre à l'attente n'a que peu de choses à voir avec l'artistique, mais les films qui le font sont souvent de réels succès !

Toutefois, le contenu peut s'avérer créatif, inventif même, et c'est la narration qui viendra réparer, penser les plaies d'une société en mal de valeurs,

réduire sa révolte ou sa détresse. Cette angoisse pourrait bien être générée par l'existence même des singularités qui priveraient les individus des repères communs autrefois pris en charge par la religion. À ce propos, l'article de Serge Tisseron, examinant l'engouement du public pour des films tels que *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* ou *Le Seigneur des anneaux*, semble très édifiant, il affirme, entre autres choses, sur les traces de Sigmund Freud :

« Le problème est que, plus l'imaginaire est individualisé et relégué dans chaque esprit singulier, et plus grandit chez nos contemporains, l'angoisse de perdre, sinon la tête, du moins le minimum de repères collectifs » (Tisseron, 2002, p. 31).

Voilà qui relance la question des images de nos écrans, alors qu'elle n'avait permis d'examiner que les cas du « névrosé » ne parvenant pas à échapper aux contraintes ou du « mouton » avalant les images et ne se posant aucune question critique. Le cas « limite » apparaît ici, se sentant abandonné par tous et constituant une proie facile pour les sectes. Serge Tisseron affirme encore :

« Le désir de renouer les fils de son imaginaire personnel à un grand imaginaire collectif se fait sentir dans la tendance actuelle à adopter des religions qui encadrent l'imaginaire de manière plus contraignante que ne le fait la religion chrétienne. Et c'est le même désir qui pousse à aller voir les grands films merveilleux » (*Idem*).

Entre images supposées universelles envahissant nos écrans, nos intimités, et sectes, le choix n'en est pas un, mais il y a urgence à réapprendre par la pratique artistique et la création de sens, à éduquer, si c'est encore possible, si cela a jamais été possible, à penser par soi-même les images qui nous défient de toutes parts.

Références bibliographiques

- AILLAGON Jean-Jacques (2000), *Hitchcock et l'art : coïncidences fatales, catalogue d'exposition* (au Centre Pompidou du 6 juin au 24 sept. 2001), Paris/Milan, Mazzotta.
- ARASSE Daniel (2000), *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, coll. « Essai ».
- BARTHES Roland (1982), *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel ».
- BARTHES Roland (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma ».
- BENJAMIN Walter (1997), *Sur l'art et la photographie*, nouv. trad. C. Jouanne, Paris, Carré, coll. « Arts & esthétique » (1^{re} éd. : 1972).

- BOURRIAUD Nicolas (1999), *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, « Essai ».
- BREILLAT Catherine (2001), « Double remake », *Artpress*, Paris, n° 272, octobre, p. 58.
- DEMIR Amaïd (2002), « Portrait d'artiste : Philippe Parreno », *L'Œil*, n° 537, juin, p. 26.
- DERRIDA Jacques et FATHY Saafa (2000), *Tourner les mots*, Paris, Galilée/Arte.
- DIDI-HUBERMANN Georges (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- DIDI-HUBERMANN Georges (2002), *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes ».
- FALGUIERES Patricia (2000), « L'exposition immatérielle : notes pour une histoire », *Oublier l'exposition, Artpress*, numéro spécial 21, pp. 60-63.
- FRANCLIN Catherine (2001), « Dominique Gonzalez-Foerster, fragments de futur », *Artpress*, n° 267, avril, p. 32.
- FRENEAU-DERUELLE Pierre (1997), *L'Image placardée*, Paris, Nathan Université.
- Sciences humaines* (2004), « Le monde de l'image », hors-série n° 43, décembre-février.
- KRISTEVA, Julia (1997), *La Révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*, Paris, Fayard.
- LEYDIER Richard (2002), « Des histoires ordinaires et extraordinaires », *Fictions d'artistes, Artpress*, préface, hors-série, avril, pp. 6-8.
- LYOTARD Jean-François (1971), *Discours figure*, Paris, Klincksieck.
- MACEL Christine (2002), « Just the two of us », *Artpress*, n° 279, mai, p. 40.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1991), *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais » (1^{re} éd. : 1964).
- MICHAUD Philippe-Alain (2000), « La technique du chiffonnier ou le cinéma déplacé », *Oublier l'exposition, Artpress*, numéro spécial.
- PAINI Dominique (2000), « le Retour du flâneur », *Artpress*, n° 255, mars, pp. 33-41.
- PASSERON René (1998), « Regard critique et regard poétique », *Recherches poétiques*, n° 7, Paris, ae2cg, printemps.
- PIGEARD de GURBERT Guillaume (2001), *Le Mouchoir de Desdémone. Essai sur l'objet du possible*, Paris, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller ».
- PORRET Philippe et GUGNON Annabelle (2002), « Art contemporain et psychanalyse », *Beaux Arts magazine*, n° 216, mai, pp. 74-76.
- POUSSIER Isabelle (2000), « Rivière d'Asie », in *Copieurs & infidèles*, n° 8, Paris, éd. Jeune Création, pp. 12-17.

- QUIGNARD Pascal (1998), *Vie secrète*, Paris, Gallimard, coll. « nrf ».
- QUIGNARD Pascal (2002), *Les Ombres errantes*, Paris, Grasset.
- ROGER Alain (1997), *Art et anticipation*, Paris, Carré, coll. « Arts & esthétique » (1^{re} éd. : 1983).
- TISSERON Serge (2002), « D'Amélie Poulain au Seigneur des anneaux, un désir de merveilleux », *Le Monde diplomatique*, mars, p. 31.
- VAN ASSCHE Christine (2000), « Douglas Gordon, une nouvelle génération de ready made », *Artpress*, n° 255, Mars, pp. 27-32.
- VERNANT Jean-Pierre (1997), *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob.