



ansedonia ouvrirlecinema.org | olcinema@gmail.com

Notes préparatoires

pour une intervention aux Rencontres internationales de Lure (20-26 août 2017)

— à ne pas diffuser pour l'instant —

Intro

Je suis là pour vous parler un peu de Passage du cinéma, 4992

À quel titre vais-je pouvoir le faire ?

Disons que j'ai l'embarras du choix...

Je peux parler en tant qu'éditeur puisque j'assume la présidence de l'association 1901 Ansedonia qui l'a édité. Mais il se trouve que j'assume aussi les fonctions de distributeur, de diffuseur, d'attaché de presse, coursier, comptable, confectionneur de paquets, secrétaire, etc. ... j'allais oublier mon rôle de correcteur... et l'auteur dans tout ça ?

Je vais contourner la difficulté ...

Je vais entrer directement dans le vif du sujet, en partant d'un document de travail envoyé par mail, à Alexandre Laumonier, désigné ici en tant que graphiste du studio Le Théâtre des opérations...

Ce document arrive après déjà quelques semaines d'échanges écrits qui complétaient d'une façon plus méthodique les informations contenues dans l'introduction, nommée d'ailleurs : « Mode d'emploi ». La 4^e de couverture n'étaient pas encore écrite.

Au fil de la lecture, je vais insérer quelques commentaires...

Et je terminerai en évoquant la constellation composée par les versions actuelles du projet nommé *Passage du cinéma, 4992*. Parce que le livre imprimé portant ce titre, finalement, n'est pas tout seul... n'a jamais été tout seul...

I

Le document de travail en question est intitulé :

« Comment ça marche »

« Comment ça marche », « mode d'emploi », une invitation explicite à considérer le livre comme un appareil ou comme une machine, au sens non péjoratif du terme, c'est-à-dire dans sa fonction de production-crédation, la notion de production n'étant pas limitée à la connotation industrielle de fabrication standard.

Cela commence ainsi :

On pourrait distinguer trois éléments.

Qui ne peuvent pas se réduire à des liaisons deux à deux, dualistes.

Ce serait plutôt comme des noeuds borroméens. Trois anneaux inséparables.

Les trois éléments, les voici :

1. le contenu « documentaire » : l'information apportée par les fragments

2. le contenant/contenu formel : le ruban-montage

3. le contenant « objet » : le livre

1. le contenu « documentaire » : l'info des fragments.

Il y a la citation proprement dite (mais je n'utilise surtout jamais ce mot), qui dit des choses d'un point de vue esthétique, historique, économique, politique, affectif même (cet aspect-là démarque déjà le projet d'un ouvrage à vocation « objective »), etc.

Peut-être faut-il rappeler la base du projet :

1. → La base du projet c'est le choix et le montage d'extraits d'entretiens de professionnels du cinéma publié dans des revues (revues corporatives ou de critique cinématographiques) sur la période 1897-2000.

En cours de route le projet a imposé sa propre logique et j'ai été amenée à intégrer également des fragments de natures différentes comme des textes juridiques, des discours à l'Assemblée nationale, des publicités, des encarts informationnels divers, etc. Ce que j'ai appelé des « mots d'ordre ».

2. → La phase de recherche documentaire associée à une phase de construction par montage, se rapproche de la méthode de travail de Walter Benjamin. C'est-à-dire que c'est de la construction même que va naître de la connaissance, de la pensée. Sauf que je n'ai jamais envisagé de passer à la phase « rédaction », comme Benjamin pour son projet sur Baudelaire ou son *livre des Passages*. En tout cas c'est ce que j'ai compris en lisant l'introduction de Giorgio Agamben pour l'édition du projet Baudelaire à La Fabrique, à l'automne 2013.

3. → Le montage se construit autour d'un index d'entrées, intitulé « matières ».

Ces mots d'entrées ne sont pas des mots-clés (c'est-à dire ayant pour fonction une stricte recherche d'information).

Ils sont nés au gré de ma fantaisie au moment de la lecture des revues. Certes, certains m'ont demandé un peu plus d'effort que d'autres (lorsqu'il s'agit de concepts, notamment).

Ajoutons que ma fantaisie s'est nourrie d'influences de toutes sortes.

Que j'ai joué sur le sens des mots pour mêler tous les registres. Si l'on prend l'entrée — transport(s) —, par exemple : cela commence par un souvenir de tournage de France Dehlia, actrice du muet, en 1919 (...), mais on trouve aussi un avis de recherche pour une copie de film égarée, datant de 1949 (...)

Je poursuis :

Si l'on en reste là (la compilation d'infos), cela se rapproche d'une base de données et l'on ne voit pas beaucoup l'intérêt d'en faire aujourd'hui un livre. Un site, avec tout un appareillage d'index (noms des personnes, titres des films, années, sujets, etc) et une fonction « recherche » feraient très bien l'affaire pour les étudiants ou les chercheurs en mal de copier/coller (beaucoup de personnes ne voient que cet aspect-là du travail quand j'en parle et critiquent mon souhait d'en faire un livre. Mais c'est justement l'aspect « montage littéraire » qui avait plu à P.O.L, avant qu'il ne renonce à l'éditer pour d'obscures raisons.

Signalons ici que j'ai été en contact avec quatre éditeurs entre 1992 et 2012, principalement avec POL qui a suivi le projet dès 1995 (avec signature d'un contrat pour m'aider à obtenir une bourse du CNL — que je n'ai pas obtenue !) jusqu'au désistement en 2011.

Je poursuis dans le document :

À ce stade-là, les revues, les auteurs (intervieweurs, interviewés) ou leurs ayants-droits pourraient justement crier au vol et empêcher la publication.

La chose se complique :

(c'est-à-dire que c'est non pas plus compliqué qu'une base de données mais que c'est un travail d'un autre ordre) :

1/ du fait que la citation n'est pas « l'unité » de ce long texte : c'est le fragment qui a cette fonction (le fragment, donc : « corps hétérogène mais soudé ») ...

Ce « corps hétérogène mais soudé » fait partie des premières informations communiquées à Alexandre avant ce document. C'était un signal pour lui dire que les éléments du fragment devaient restés liés — pas de mise à la ligne — quelle que soit la maquette envisagée.

... Et le fragment ne transporte pas seulement l'info « documentaire » :

→ les numéros introduisent la trace d'un « je » et de son temps de travail.

Comme je le précise dans « Mode d'emploi », pour éviter de me perdre, il a bien fallu à un certain moment, dès la phase de lecture, me résigner à numéroter les extraits choisis.

Au départ, c'est quelque chose de banal, de pratique. Le fait de le conserver pour l'édition peut paraître inutile ou dérangent. C'est en fait décisif.

Comme trace d'un « je » et de son temps de travail, il introduit de l'humain, de l'intentionnel, de la décision dans le corps même du fragment. Ce n'est plus seulement un objet-citation choisie par un « sujet » faisant face à cet objet.

→ Les références dans la parenthèse ne sont pas une simple « légende » : elles transportent aussi de l'information de plusieurs types (je n'entre pas dans le détail). Elles peuvent même parfois concurrencer très fortement la partie « citation » du fragment.

Le bloc « référence » est donc ici détourné de sa fonction habituelle.

Ce « corps hétérogène mais soudé », on devine qu'il pourrait être questionné lui aussi en tant que nœud borroméen, en tant que triade...

2/ du fait que l'index des mots d'entrée (« matières » dans la « table ») ne relèvent pas uniquement du vocabulaire cinématographique (on y trouve aussi : abandon, nuque, une fois pour toujours, moi je, vie quotidienne, Stimmung, muser). Là aussi, il y a la trace d'un « je » qui éloigne encore le livre d'un dictionnaire ou d'une encyclopédie du cinéma.

3/Et par ailleurs le titre n'annonce pas un livre de sciences humaines mais plutôt un roman. (C'est en pensant à *Cannery Row* de Steinbeck que j'en suis venue à imaginer un titre comme une adresse américaine).

2. le contenant/contenu formel : le ruban

À partir de ce « matériau » j'ai donc composé un montage selon une méthode associative qui ressemble beaucoup à celle du montage cinématographique. Raccorder deux plans, c'est déjà les isoler du stock de rushes provenant du tournage (ici la lecture des revues), c'est affiner peu à peu la coupe in et la coupe out au photogramme près (ici, parfois le fragment commence au milieu d'une phrase ou bien l'interviewé commence par dire : « Non. » mais on ne sait pas à propos de quoi : cela fait intervenir la notion d'ellipse. C'est ensuite trouver le rythme dans la suite des plans (ici, des fragments). Dans le livre cela fait appel à des couleurs de mots, à des modes ou des rythmes de phrases (qui ont d'abord été parlées, le plus souvent), etc.

Passage du cinéma, 4992, est un livre de paroles...

Ce choix d'écartier tout texte critique ou théorique, de ne retenir que des entretiens, ce que j'appelle de la parole vive, est lié à la genèse du projet : un feuillet recto verso de citations destiné aux étudiants de cinéma inscrits à l'atelier de réalisation que j'ai conduit entre 1990 et 1992 à l'université de Lyon 2 (il s'agissait de co-réaliser un film de fiction – une quinzaine d'étudiants étaient inscrits.)

Comment faire, comment ça marche : la question de la pratique est donc là dès le départ. Mais elle n'est jamais isolée du penser, de la réflexion, de la « théorie ». Je fais souvent référence au terme « praxis », pour désigner cette pratique non séparée de la théorie.

Ces choix (choix de montage) **ne sont pas seulement esthétiques, de l'ordre du « sentir »**, (à entendre au sens de « sentiments très primordiaux ») **même si c'est la première approche** (je veux dire, « l'approche immédiate ») **pour le lecteur. Il y a aussi la signification de chaque fragment qui va construire quelque chose mais pas à la façon d'une définition dans un dictionnaire. C'est un sens-signification assez arbitraire, qui peut même parfois sembler mystérieux. En tout cas, on est toujours dans la dynamique, dans l'ouvert et pas dans le statique, le clos.**

Ici on touche à nouveau un point crucial et je suis bien loin de l'avoir éclairci. C'est l'importance que je donne à la forme, à la technique du montage pour contribuer à produire du sens et de la connaissance.

J'ai commencé à trouver des pistes, notamment chez Deleuze :

« C'est qu'il y a deux manières de lire un livre : ou bien on le considère comme une boîte qui renvoie à un dedans, et alors on va chercher ses signifiés, [...]. Ou bien l'autre manière : on considère le livre comme une petite machine a-signifiante ; le seul problème est "est-ce que ça fonctionne, et comment ça fonctionne ?" Comment ça fonctionne pour vous ? Si ça ne fonctionne pas, si rien ne passe, prenez donc un autre livre. Cette autre lecture, c'est une lecture en intensité : quelque chose passe ou ne passe pas. Il n'y a rien à expliquer, rien à comprendre, rien à interpréter. C'est du type branchement électrique. » Gilles Deleuze, Pourparlers, « Lettre à un critique sévère », éditions de Minuit, 1990, p. 17.

J'ai l'impression que ce livre appelle un certain type de lecture qui correspond à un certain mode de production de connaissance.

C'est comme si la « fonction lecture » faisait partie, faisait corps, en quelque sorte avec le livre (on peut certainement le dire de tout livre, mais là, c'est un cas peut-être plus évident). Je ne dis pas « le lecteur », je dis la « fonction lecture ».

Que cela modifiait la forme, et donc modifiait quelque chose du livre, tout au moins par rapport à l'idée commune que l'on s'en fait (cf. la boîte de Deleuze) et produisait du même coup une autre forme de connaissance...

On se retrouve là, à nouveau, avec la possibilité d'une nouvelle triade à construire... toujours cette idée d'abandonner le deux, pour, disons, le plus que deux, c'est pas forcément le « trois » précisément qui est important, mais le plus que deux.

Le sens-signification est indissociable du montage (la forme montage). Le montage se moque de la chronologie, il construit du sens en jouant avec l'anachronie. La présence du numéro en tête de chaque fragment, marque de l'ordre de celui-ci dans le fichier « stock de lecture » vient appuyer cette inscription des temps anachroniques, renforcée encore par le maillage des mots-passerelles qui vont provoquer des lectures dans tous les sens (avant/arrière) (j'ai quand même fait un petit bout de chemin depuis la rédaction de ce document)

Ce que j'appelle ici les « mots-passerelles », ce sont les flèches de renvois vers d'autres entrées que l'on peut trouver à la suite de certains fragments. Ces renvois ne font pas partie du « corps hétérogène mais soudé », donc Alexandre pouvait inventer ce qu'il voulait pour leur trouver graphiquement une place.

Au bout du compte, on est loin de la base de données. Ce second élément (le ruban-montage) est ce qui fait la raison de publier ce travail. En termes juridiques, cela est nommé « oeuvre seconde ». C'est ce qui a fait conclure aux avocats consultés (dont celui de P.O.L) que le projet était viable, car l'oeuvre seconde est trop importante (en dehors du caractère pédagogique que l'on peut trouver à l'ouvrage) pour que l'on y trouve à redire.

Il n'empêche que je prends d'extrêmes précautions, dans les mots utilisés, notamment. C'est la raison qui m'a fait également creuser encore davantage la question de la forme. Un troisième avocat consulté en 2012 n'a même pas soulevé la question du droit de citation. Il m'a simplement dit qu'il ne voyait pas comment éviter des remerciements. C'est cette remarque qui m'a incitée à présenter la liste des revues consultées en début de livre, qui a entraîné la Table avec « matériau » et « matières ». ...

Avant de revoir cet avocat pour tout contrôler je réfléchis à la façon dont va apparaître le © ... ce qui m'entraîne vers... la couverture du livre.

S'il peut y avoir un © c'est, il me semble, sur la mise en forme des fragments et sur le montage (d'où l'importance de distinguer citation et fragment), cad sur « l'oeuvre seconde ».

C'est dans ce travail que je me sens « auteur » mais en aucune façon je ne peux revendiquer quoi que ce soit sur la citation trouvée dans une revue (quid du choix ? Autre question juridique)

J'en suis donc arrivée même à imaginer une couverture où il n'y aurait que le titre du livre (ce qui fait que lorsque j'ai vu votre livre « 6 », cela a renforcé ce penchant : je craignais que cela soit impossible, juridiquement).

Il faudrait, soit retourner le livre pour voir la signature du petit texte de 4e de couverture, soit l'ouvrir pour lire ce qui serait comme un « générique » de début : Passage du cinéma, 4992 composition : choix des fragments et montage Annick Bouleau xxxx : xxxxx The Theatre of Operations édition Ansedonia. Encore faudrait-il que vous soyiez d'accord ... ?

Encore une triade de trois éléments :

Ici, on la distinction personne/fonction :

sur cette page de titre — que reprend le marque-pages — il y a bien trois fonctions et deux personnes (puisque je suis à la fois dans la fonction de composition et dans la fonction d'édition).

À la place où l'on trouve habituellement le nom de l'auteur (et en général on ne distingue pas le statut et la personne) on trouve deux fonctions — de plus, les fonctions sont mises en avant, viennent ensuite le nom des 'personnes' (si l'on accepte de prendre Le Théâtre des opérations pour une personne).

3.le contenant « objet » : le livre

C'est donc là que vous entrez dans la danse !

Le défi pour ce projet c'est que vous avez à travailler non seulement avec un contenu mais avec une forme déjà là (parler de « contenant » ne me satisfait pas bcp même si je l'ai employé pour commencer à cerner les problèmes).

D'habitude, quand il y a « forme », en plus du travail graphique habituel, cela revient (sauf exceptions) au graphiste (ce que vous avez fait par exemple pour *Flatland*).

Dans mon projet, la forme est déjà là mais elle ne peut vraiment exister, sans l'invention graphique.

Je me souviens que dans les dernières années j'avais fini par renoncer à montrer le tapuscrit : un pavé en format 21x29,7, un fichier word banalissime.

Je m'étais rendue compte que les personnes, même favorables au projet, ne « voyaient » pas le livre à venir. Le tapuscrit ne « faisait pas sens » pour elles (ici sens est différent de signification)

Je devinais que le travail graphique allait être primordial pour faire apparaître cette forme.

conclusion

Il y a donc une imbrication de trois phases de travail que l'on peut distinguer mais non séparer.

Et si l'une manque, les deux autres n'existeront pas (cf. les noeuds borroméens : une boucle de cassée, c'est tout l'ensemble qui s'écroule).

Dans le discours, on a besoin de les distinguer mais dans le concret, dans le quotidien, c'est bien sûr donné comme un tout.

II (Dans cette dernière partie je fais le point sur là où nous en sommes de la préparation)

Jusqu'à présent je vous ai parlé

> du fragment comme « corps hétérogène mais soudé »,

> de la nécessité de mettre le maximum de fragments sur une double page (indispensable pour « activer » plus ou moins rapidement la cadence de la lecture)

Ça aussi, c'est un élément important.

Je voulais introduire dans le livre une sorte de lecture tabulaire qui vienne s'associer à la lecture linéaire du ruban.

Il fallait donc prévoir une approche visuelle où l'œil va être accroché au niveau du détail (sauf que là, il ne s'agit pas du détail dans une image mais dans des lignes d'écriture !)

J'ai d'ailleurs lu par la suite, que le travail sur la double-page est semble-t-il l'unité pour les livres d'images ou les livres d'art.

Côté maquette, cela a entraîné, notamment (mais pas seulement) la décision que le corps du texte principal commence sur une page paire (p.?)

> de la nécessité de pouvoir repérer très vite le droit et l'italique.

Une demande très liée aussi à l'approche visuelle : bien distinguer la citation / de la référence entre parenthèses. Pour que le corps hétérogène mais soudé ne soit pas un simple galimatias. D'où l'importance du choix de la police.

Je n'ai pas parlé de deux autres choses. Et c'est peut-être utile que je le fasse.

> C'est d'abord la nécessité de réduire autant que faire se peut le blanc entre deux fragments pour éviter que l'oeil « bute » sur ce blanc et perde un peu la continuité (le blanc entre deux entrées étant un peu plus large pour quand même faire la différence)

En fait, Alexandre a fait très simple, les blancs sont tous égaux. Et ça marche très bien !

Il faut rappeler ici qu'il n'y a pas de chapitre, le corps du livre est un unique fichier !

> Il y a aussi la nécessité d'un contraste assez puissant entre le gras et le normal. Vous verrez, de temps en temps, j'ai laissé du gras dans des fragments. Il faut que ça saute aux yeux dès qu'on arrive sur la nouvelle double-page. Autant je ne veux pas d'accrocs dûs au blanc entre les fragments (si faux raccords il y a c'est par le cut entre les mots de fin/mots de début que cela doit se jouer), autant cela me plaît qu'il y ait d'autres types d'accrocs (les règles typo désuètes du début du siècle, etc.). Le contraste pouvant aussi servir (mais ça c'est plus évident) pour les numéros et les mots d'entrée-matières.

Voilà.

1. → À partir de la lecture d'un document de travail, j'ai éclairé le projet selon une certaine tonalité. Certains éléments ont été mis en évidence, d'autres non. En orientant le lampadaire autrement ce sont d'autres éléments qui nous auraient fait signe. On s'est donc retrouvé dans le monde du signe.

Ces multiples éclairages possibles sont comme des interprétations du livre en tant que signe. Cela ne change rien au quotidien, à l'exemplaire du livre imprimé que nous tenons entre nos mains.

Mais à chaque fois qu'une lecture du livre est mise en route, par qui que ce soit, cela produit une interprétation : cette interprétation est comme un nouveau signe représentant le livre. On va se retrouver avec la possibilité de voir se multiplier les interprétations, qui elles-mêmes, d'ailleurs, pourront être interprétées.

Si l'on voulait représenter la complexité de ce processus, il faudrait certainement s'orienter du côté d'une constellation en réseau. Il ne s'agirait pas de multiplier les lignes, mais de passer à tout autre chose, de faire un saut, changer de dimension.

On peut aussi penser à un échiquier où les pièces auraient des valeurs ou des forces différentes selon leur position dans le cours du jeu.

2. → Pour ma part, j'ai produit des interprétations à partir de ce qui se passe à la lecture du livre selon deux types de structures :

→ le livre est structuré comme un film, c'est-à-dire que le mode de relation entre les fragments fonctionne de la même façon que dans un film.

→ le livre est structuré comme une machine, c'est-à-dire que les relations entre les pièces, dans leur mise en mouvement (par la lecture) produisent une autre forme d'énergie, qui serait : de la connaissance.

Mais c'est au fond le même type de structure. Une structure dotée d'un moteur (la lecture), donc avec une certaine autonomie, mise en mouvement par une circulation de flux intenses parcourant les circuits reliant les différentes pièces pour produire un objet immatériel : de la pensée ou de la connaissance.

On peut chercher d'autres d'objets qui seraient également des modèles de cette même structure.

3. → Certaines personnes l'ont interprétés comme un dictionnaire. D'autres, comme une histoire du cinéma.

Ce qui est important c'est de tenir compte de cette phase d'interprétation, de la considérer en tant que fonction, certes portée par une personne, mais qui peut être considérée indépendamment de cette personne et par conséquent portée par d'autres.

Ensuite, on peut arriver au jugement de valeur ou de goût qui là implique la personne qui l'émet. L'interprétation reste au niveau de l'hypothèse, du possible, elle ne clôt pas un circuit. Elle attend d'être elle-même interprétée...

C'est dire que tout ce que je raconte là est de l'ordre de l'hypothèse et ne doit pas être pris comme une vérité stable, bouclée une fois pour toutes. On est toujours dans le précaire.

3a. → Les personnes qui produisent l'interprétation « dictionnaire » vont émettre des jugements de valeur négatifs : Un professeur de cinéma m'a envoyé une liste de modifications à apporter au cas où il y aurait un second tirage. Le 3^e tirage est en cours en ce moment même du côté de Nazareth dans le pays flamand... et on n'a toujours rien changé...

3b → Parmi les personnes qui produisent l'interprétation « histoire du cinéma », il y a celles qui l'éclairent du point de vue de la « preuve », comme Godard. Godard dit que le cinéma est un juge d'instruction qui fournit des preuves. Et que le livre en dit long sur le cinéma car il n'est fait que de preuves (Untel a dit, untel a dit, untel a dit, etc...), même s'il est sans images (son prochain film, il l'a intitulé « le livre d'image » : est-ce qu'il y a un lien avec ce livre de parole ?)

Par contre certains historiens du cinéma sont troublés par la méthode de composition qui met à mal leurs propres principes dans le cadre de cette discipline. Là, le jugement de valeur est assez négatif.

Les critiques faites par Philippe Roger interprétant le livre comme un dictionnaire sont tout à fait valables, mais ne sont efficaces que pour cette interprétation-là.

Même la question de la « preuve » émise par Godard me laisse pour l'instant perplexe. Il faudrait que je travaille un peu de ce côté-là...

Je vais conclure en vous montrant les pages du site qui donnent accès à une des constellations possibles générées par le projet. C'est la *Constellation* des versions.

Ce soir je vais simplement présenter la constellation. On pourra éventuellement demain sous les parasols avancer quelques pions de ce côté-là...

<http://ouvrirlecinema.org/ansedonia/versions.html>

Au niveau de cette *Constellation*, le livre imprimé n'est pas à envisager selon une origine temporelle, ayant causé les autres versions.

Selon cette logique, bien sûr que les autres versions n'existeraient pas si je n'avais pas eu l'idée de publier ce travail.

Mais il faut trouver une autre logique, plus créatrice, qui n'étouffe pas la complexité de la situation posée par cette constellation constituée d'éléments tout à fait hétérogènes

(lecture éventuelle du texte d'intro sur le site)

VERSION/TRADUCTION/PASSAGE/TRANSFERT/iINTERPRÉTATION
Il n'y aura ni ebook, ni ePub, ni PDF de ce livre.

Une fois prise la décision de ne pas envisager de version numérique, comment braver les critiques des copieurs-colleurs affamés ? Comment résister aux demandes pressantes de me justifier d'un choix qui serait rétrograde, contraire à la loi du progrès technique ? En multipliant les versions ! Il y aura d'abord eu la version chiffrée, puis la version totem, puis la version filmée qui devient une série en l'été 2015, où l'on peut déjà compter quatre versions filmées (0, 1, 2, 3), enfin, la version exposée — en promesse puisque prévue pour septembre 2015 !

J'ai pris les mots au mot, si je peux dire, j'ai joué sur les mots en déclinant à partir de la notion de VERSION, celles de TRADUCTION, de PASSAGE (difficile de faire autrement !), de TRANSFERT, d'iINTERPRÉTATION. Comme un programme de travail. De quoi avoir matière à penser pour quelques années...

S'appuyer sur le faire, produire des formes autres pour interroger la forme livre, fondamentale certes, de Passage du cinéma, 4992. Faire patienter le discours. Ce qui revient peut-être (et entre autre) à enquêter sur les registres (et leur distinction) où s'inscrivent ce que l'on nomme le "jugement" et ce que l'on nomme l' "interprétation".

Approcher — sans séparer ! — le penser et le faire, nous pousse à observer, questionner la manière dont nous traduisons-interprétons notre pensée avec les mots. Et c'est la notion de praxis, telle qu'elle est travaillée sur l'ensemble du site Ouvrir le cinéma qui pointe le nez...

« [...] c'est que pour moi le cinéma était fait pour penser et de ce point de vue-là c'est un échec. Je ne vais pas en faire une victoire. Depuis le début, on ne s'en est pas servi, ou presque jamais, pour penser mais pour sentir, ressentir. » Extrait d'une lettre de Jean-Luc Godard à Olivier Séguret, citée dans son livre Godard vif (2015).

Au milieu du penser et du sentir, j'ai l'impression de nageoter dans ces eaux-là. Et ce que je commence à découvrir, c'est que l'apparition de toutes ces versions bouleverse le statut de Passage du cinéma, 4992 dans sa forme livre-papier... Que se trame-t-il ? (28 août 2015, à suivre...)

Dans cette constellation, on n'est plus

dans l'opposition version numérique/version imprimée
dans l'équivalence
dans l'identité
dans la copie
dans la ressemblance

ça communique, il y a des relations mais pas du même type que dans notre logique habituelle (causalité, contradiction, opposition, etc.)