

Au seuil...

Annick Bouleau

Je vais commencer par quelque chose que je n'avais pas prévu. Je vais vous lire deux propos sur le livre, et après je vous dirais un peu pourquoi.

Le premier propos, c'est une note de bas de page de François Albera pour le compte-rendu de journées d'études de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma¹. Il m'avait demandé de présenter le livre à ces journées.

Je vous lis...

« *L'entreprise paradoxale d'Annick Bouleau dans son PASSAGE DU CINÉMA, 4992, compilant des milliers de citations tirées d'entretiens avec des cinéastes, des scénaristes, des techniciens, des producteurs, etc., depuis le début de la presse corporative cinématographique à nos jours, joue des procédures usuelles du chercheur (le dépouillement, le choix, le classement, les renvois) et rebat les cartes au moment de rendre le résultat d'un travail de plusieurs décennies en livrant un assemblage qui peut sembler aléatoire et invite le lecteur à construire un cheminement qui soit le sien.* »

Le deuxième propos, c'est un extrait d'une note de lecture qui est parue dans la revue *Jeune Cinéma*, signée Philippe Roger².

La note est assez courte, voici la fin, ou presque la fin.

« *Si la matière est d'une richesse peu commune, l'accès en demeure peu aisé. Une telle disposition aurait demandé une série d'index détaillés pour se repérer aisément. On est donc un peu perdu et on se promène au hasard dans cette masse étonnante. Comme il s'agit d'une auto-édition, il serait souhaitable qu'une nouvelle édition corrige ces menus défauts.* »

... Alors, on peut sourire... moi aussi, j'ai souri... mais ces citations ne sont pas destinées à nous faire entrer dans la *disputatio*, c'est pas du tout mon problème... et c'est peut-être justement pour l'éviter.

Parce que nos jugements, nos opinions sont toujours très codés culturellement. Si on ne connaît pas les bases, la base sur laquelle s'appuie... sa boîte à outils... notre interlocuteur... ses jugements, ses opinions, on peut très bien... ne pas les entendre.

C'est vrai que... ce que je remarque dans la note d'Albera :

- 1 François Albera, « L'histoire du cinéma à l'heure du numérique », 1895, 2015, n° 75, p. 8-29. <https://www.cairn.info/revue-1895-2015-1-page-8.htm>
- 2 Philippe Roger, *Jeune Cinéma*, n° 358, mars 2014. <http://calindex.eu/sommaire.php?revue=JC&numero=358>

Il utilise le mot *compiler* (« compilant des milliers d'articles »), il utilise le mot *assemblage*, mais il parle pas de *montage*. Alors que moi, je ne parle ni de compilation — et justement je dis que c'est pas une compilation ! Mais on peut le prendre pour une compilation si on veut ! — et je ne parle pas d'assemblage, je parle de *montage*.

Je ne cherche pas à avoir raison, je ne rentre pas dans la *disputatio*, mais il est évident qu'on a des bases... dans notre boîte à outils, on a autre chose tous les deux.

Il faudrait donc, d'abord, commencer par savoir... Dire : « Qu'est-ce que tu as dans ta boîte à outils ? Et moi, qu'est-ce que j'ai ? », pour qu'on puisse s'entendre, en restant sur nos positions réciproques. On n'a pas besoin d'écraser l'autre pour dire : C'est moi qui ai raison !

Idem pour Philippe Roger, qui avait été un peu plus explicite dans ses mails. Donc... *l'accès peu aisé... on est un peu perdu...* Il cherche des index. Il m'avait d'ailleurs demandé une version numérique... malheureusement y en a pas... Enfin, y a que moi qui l'ai [*rires*]... Donc, voilà ! Là aussi, c'est évident qu'on marche sur autre chose, on a des outils différents.

Et vous allez voir, je ne rentre pas du tout dans la *disputatio*. Je vais présenter quelque chose de tout autre... peut-être quelque fois en contradiction avec toi³...

Hervé Joubert-Laurencin
J'espère !

Annick

Voilà. Déjà... le titre annoncé dans le programme du séminaire : *Les expériences... L'édition de cinéma...*

En fait, je n'ai jamais pensé à *édition de cinéma*, je n'ai jamais pensé à *livre de cinéma*, ... je te l'avais déjà dit... Bon... expérience... tu dis « expériences profitables »... expérience, c'est sûr !... « profitables »... c'est vous qui le direz, c'est pas moi...

... et aussi la question des *marges*... les marges par rapport à un *centre*... C'est pas dans ma boîte à outils, ça...

Il ne sera pas question de la *marge* et du *centre* dans cette séance.

Et pourtant, c'est « actif », en arrière-fond, il me semble.

Un point que j'ai envie d'approfondir. En relation avec la question du *mineur* et de la *norme*, chez Gilles Deleuze.

³ La séance a débuté par un exposé d'Hervé Joubert-Laurencin.

Un texte d'Anne Sauvagnargues⁴ va me servir de passeur.

Notamment ces lignes...

« Ce que Georges Canguilhem écrit du vivant, à savoir qu'il "tourne autour de sa norme" doit s'entendre comme une *conformation*, dans laquelle la norme n'est pas donnée comme idéal transcendant le vivant, mais comme une variation immanente que chaque vivant singulier transforme. Il n'y a pas une norme, donnée une fois pour toutes pour tous les vivants, mais chaque vivant, dans sa singularité, fait sortir la norme de ses bords. De même, toute production culturelle est relative à sa réception par la culture. Elle est donc spontanément conforme, au sens d'une conformation, et cette conformation décide de sa communicabilité. La recevabilité de la production dépend de son rapport avec la norme. Un excès d'originalité n'est pas communicable de fait, ou ne le devient qu'à la condition d'une transformation de la norme. Mais la conformation devient conformité lorsqu'elle utilise la norme comme un modèle transcendant inerte qu'elle cherche à imiter. C'est ce que Deleuze appelle l'usage "majeur" de la production culturelle, et il en fait un critère de démarcation entre les œuvres. La création fait de la norme un usage mineur, là où l'art majeur, qui applique la norme sans la transformer, débouche sur l'imitation stéréotypée. À travers ce statut de la norme, le rapport du singulier à son type est pensé sur un mode nouveau. La variation de la norme n'est plus définie comme déviation anormale, en fonction de caractères spécifiques ou génériques, mais elle devient, comme chez Canguilhem, une exception singulière, une anomalie. L'application d'une philosophie des normes vitales à la culture permet à Deleuze de penser la création comme anormale, variation de la norme, et non comme anormale, déviation ou dégénérescence. *Mineur* ne qualifie plus l'art dit mineur, l'art marginal, ou l'art populaire par opposition à l'art d'exception, la réussite exemplaire. Il qualifie un exercice de minorité, de *minoration* qui déséquilibre les normes majeures d'une société. La théorie de la création en art conduit Deleuze à fonder une nouvelle logique des sciences humaines, sur le double plan méthodologique (c'est la logique des multiplicités) et ontologique (c'est la théorie de l'art et l'éthologie des cultures).

⁴ Anne Sauvagnargues, « Art mineur . Art majeur : Gilles Deleuze. », revue *Espaces Temps*, 2002/1, p. 120-132. http://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_2002_num_78_1_4188

Alors, je vais vous présenter le livre... à ma façon donc, à partir d'éléments... c'est pour ça que j'ai distribué le marque-pages afin que l'on ait des repères... qu'il y ait quelques livres qui circulent... C'est pour ça aussi que j'avais demandé aux lecteurs d'apporter leur exemplaire et qu'ils puissent le partager éventuellement avec leur voisin.

Je vais partir d'éléments très concrets que je vais organiser en triades, et ces triades ne vont pas former une suite conclusive ou démonstrative, mais elles vont s'entasser. Et dans l'entassement... peut-être qu'elles vont... j'espère !... faire émerger, construire quelque chose... Y en a pas trente six !, il y en a trois plus une qui peut-être va sauter si on n'a pas le temps. M'enfin, voilà, il y en a au moins trois. Et chaque triade travaille un aspect du livre. Donc elle a une certaine autonomie.

Première triade

La première triade, (à *Hervé*) tu en as déjà parlé :

« **lectrice, scribe et monteuse-plasticienne** »

Je parle pas assez fort ? Luc, là haut, tu m'entends ? Ça va ? Ah, plus fort, bon...

Donc, la première triade, je l'ai pêchée dans la quatrième de couverture. Et je vais vous lire cette quatrième pour replacer les trois termes dans leur contexte.

Une forme s'est mise à apparaître.

Une forme composée, au bout du compte, de 4992 fragments d'écriture travaillés chacun comme un plan de cinéma à la table de montage : la délicate opération de la coupe (cut) in et de la coupe out pour construire le film. Ici, le livre.

Pendant une dizaine d'années j'ai lu un grand nombre de revues — consacrées au — ou concernées par — le cinéma, depuis son acte de naissance (1895) jusqu'à l'aube du nouveau siècle (2000). Lecture qui s'est faite écoute : jetant mon dévolu sur les propos notés, rapportés ou enregistrés (au gré des époques) et finalement imprimés, de représentants du monde professionnel cinématographique (techniciens, industriels, producteurs, exploitants, cinéastes, acteurs...)

La lectrice se fait scribe.

Une autre décennie a été nécessaire pour assembler, — Ah oui, tout de même ! Je dis « assembler » ! — ordonner, relier, modeler, façonner-fictionner ces fragments tout autour d'un abécédaire personnel. Une volumineuse matière plastique devenue un unique long ruban plié en double colonne sur les pages de ce livre.

Scribe, je me fais monteuse et plasticienne.

Suivant quel(s) récit(s) ? Au service de quelle(s) histoire(s) ?

Depuis le lieu de la lecture, Passage du cinéma, 4992 donne à imaginer ces voix singulières, ces corps uniques, initiateurs de récits, de savoirs et d'histoires qui nourrissent l'Histoire, échafaudant ainsi une grande pièce montée anachronique.

Chaque fois qu'il ouvrira le livre, en tournant les pages vers l'avant comme vers l'arrière, le lecteur activera la cadence : pour d'autres montages, d'autres formes, d'autres rythmes. À lui de deviner sa propre guise.

... Et... j'ai signé : Annick Bouleau

Qu'est-ce qu'on peut en dire de tout ça ?

Une quatrième de couverture, c'est important parce qu'elle doit accrocher tout de suite. Elle doit... attirer le regard, éventuellement, déclencher l'achat⁵.

Hervé

Tu vois, tu parles d'édition de cinéma...

Annick

Non, pas de cinéma ... d'édition ... C'est une question d'édition...

Hervé

... C'est une question d'édition...

Annick

Voilà, c'est ça que je veux dire.

Hervé

Est-ce que tu crois qu'un éditeur trouverait que c'est une bonne quatrième de couv'

Annick

J'en sais rien... on va y venir...

Donc, la quatrième, c'est d'abord un *champ de signes*⁶, qu'il va falloir traduire et interpréter.

Ce texte de quatrième, il est signé, je l'assume, mais dans le corps du texte je

5 <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/petite-histoire-quatrieme-couverture-04-04-2011-35397>

6 Pour approfondir la sémiotique de Charles Sanders Peirce, voici mon passeur :
<http://www.balat.fr/-Cours-.html>
<http://ouvrirlecinema.org/pages/style/atable/peirce/peirceaujourd'hui.html>

m'auto-désigne selon des *fonctions* et non par rapport à un *statut* : statut d'auteur en l'occurrence.

Dans ce choix, il y a déjà un glissement qui s'opère. Du « Je suis auteur », on passe à « J'ai des fonctions de ». Donc on passe du registre de l'*être* au registre de l'*avoir*. Du coup, on distingue la *fonction* de la *personne*... fonction de *scribe*, etc... et... Annick Bouleau... *personne*. On distingue ça. On va y revenir un peu plus tard.

Ces fonctions sont porteuses de *techniques*.

→ En tant que lectrice je suis porteuse de la technique de la lecture.

Lire, c'est une technique que je partage d'ailleurs avec tous les lecteurs possibles du livre (passés, à venir, etc.). Sur ce plan, on est un peu à égalité.

→ En tant que scribe, la technique, c'est copier, mais le fait de copier engage énormément de choses (la transmission, la traduction, l'interprétation, et il y a encore certainement d'autres choses).

→ En tant que monteuse-plasticienne, la technique c'est monter-modeler (monter, qui serait plutôt du côté du temps linéaire, modeler, du côté de l'espace, de l'étendue).

Alors, est-ce que le lecteur va être sensible à ces glissements, à ces indices ? Est-ce qu'il va les ressentir ? Est-ce que ça va *faire sens* pour lui... Bon, c'est pas à moi de répondre, mais la question, au moins, elle peut se poser.

Faire immédiatement référence à la technique, c'est mettre en avant le faire, le *processus du faire* et pas seulement son résultat, le produit fini, l'objet, l'œuvre. Qu'on le remarque ou non, c'est quand même un signal important.

En se mettant du côté du faire, ça signifie que l'on ne dédaigne pas de toucher à la matière... concrète... que mettre la main à la pâte ce n'est pas une chose secondaire. Mais c'est vrai qu'en sourdine dans notre culture, on a tendance, et c'est même plus qu'une tendance, à séparer le producteur-*fabriquant* du producteur-*auteur* et ce au profit en général du producteur-auteur.

Pour ma part, j'essaie d'échapper à ce pli par un retour à la notion grecque de *technè*.

La technè

La *technè* est un art que possède celui qui produit, qui crée, mais qui concerne la production d'ouvrage dans son *processus*, dans son devenir. Une fois que l'objet est produit, on passe du côté de l'*epistemè*. On n'est plus dans la *technè*. La *technè* relève du *possible*, donc on y fait la part belle au hasard, à l'accident, à la rencontre. On n'est sûr de rien.

Alors, ça, c'est une manière de penser qui ne nous est pas habituelle. Comme je le disais tout à l'heure, on a séparé la fabrication d'un côté, de la création de l'autre. Le réalisateur-technicien, par exemple, d'un côté, et le chercheur, de l'autre. Au CNRS, quand j'ai travaillé au CNRS, c'était comme ça. L'auteur, c'est le chercheur, le réalisateur, celui qui fait le film, c'est un technicien... L'artiste et l'artisan... là aussi...

Un des premiers textes qui m'a orienté vers la *technè*, c'est un texte d'un psychanalyste suisse, qui s'appelle Giovanni Vassalli, et le texte : « La psychanalyse naît de l'esprit même de la technique grecque »⁷

Vassalli va faire notamment cette remarque :

« Cependant, l'action de la technique telle que l'entend Aristote n'avance pas à l'aveuglette, mais elle regarde de près (theôria) et d'une manière éclairée comment une chose est produite. Ce n'est pas une spéculation abstraite : elle va de pair avec un processus de fabrication, au sens d'une sorte de savoir-faire. Mais cela n'est pas ce que nous entendons aujourd'hui par théorie, c'est-à-dire précondition d'une application pratique ultérieure. C'est une théorie qui ne prend effet que dans l'activité même de fabrication et qui est contenue en elle. Une telle technique est en ce sens un instrument réel d'exploration et de connaissance. »

L'avant-dernière phrase, que je vous relis : « *C'est une théorie qui ne prend effet que dans l'activité même de fabrication et qui est contenue en elle* »... ça pourrait être une définition possible de la *praxis*.

Dit autrement, la *praxis*, ou tout au moins, telle que moi je l'entends pour l'instant... c'est quand la théorie s'ancre dans une pratique pour la transformer en retour. Sur ce plan-là, je m'instruis du travail d'un maître de conférences de l'université d'Amiens, Pierre Johan Laffitte.

Pour l'instant, on laisse la *praxis* de côté et on en reste à la *technè* et au livre.

⁷ <http://ouvrirlecinema.org/pages/reperes/constel/techne.html>

Deuxième triade

Pour le privilège accordé à la technique, on passe à une seconde triade qui est :

« composition, conception, édition »

C'est celle-ci que l'on retrouve sur le marque-pages⁸ et sur la page de titres, à l'intérieur du livre (qui doit être la page trois).

Alors, qu'est-ce qu'on trouve sur le marque-pages ?

En haut... un bloc de quatre lignes...

Composition, choix des fragments, montage
Annick Bouleau
Conception graphique
Le Théâtre des Opérations

Là aussi, en premier vient la technique, et la personne vient après... il y a toujours ce privilège.

Selon la coutume, théoriquement, en haut, on met le nom de l'auteur et là on trouve deux techniciens et deux techniques. L'une, c'est la technique du montage, l'autre, c'est la technique graphique.

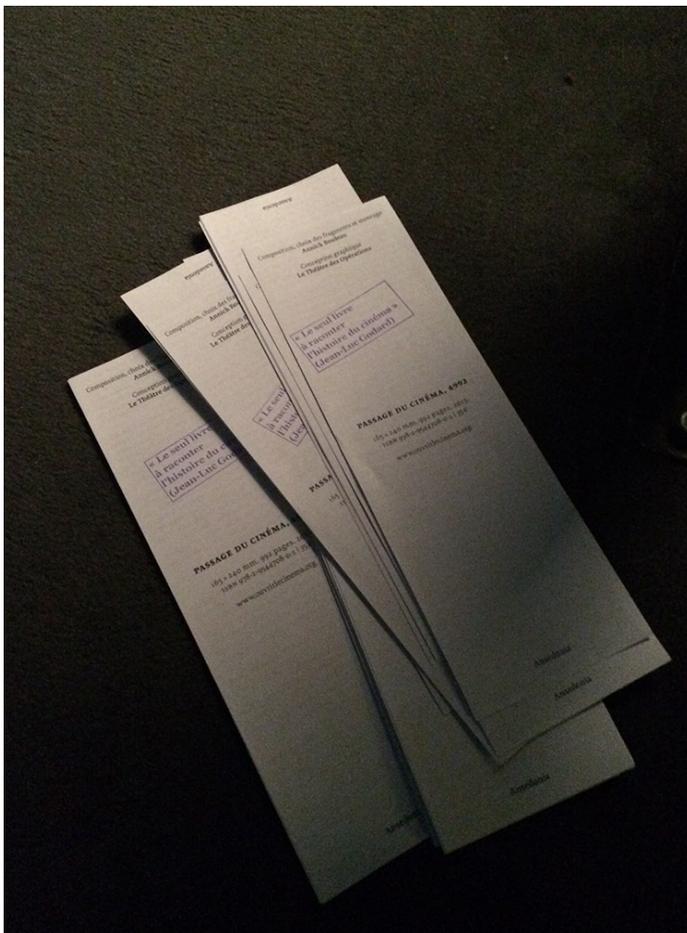
À ce point-là, il faut noter aussi que c'est très rare de trouver le graphiste associé... à l'« auteur », disons... celui qui a fait le travail. Je sais pas si... j'ai pas d'exemples mais j'ai pas cherché non plus, donc ça doit exister, mais... je connais pas...

... Et tout en bas... du marque-pages...

... on voit le nom *Ansedonia*⁹, que l'on repère tout de suite comme l'éditeur parce qu'on est habitué à le trouver là. L'éditeur, en général, il est en bas.

⁸ <http://ouvrirlecinema.org/ansedonia/fichiers/mp1.pdf>
<http://ouvrirlecinema.org/ansedonia/fichiers/mp2.pdf>

⁹ Ansedonia, association culturelle Loi 1901, créée en 1984, dont je suis la présidente.



Correspondance avec le graphiste¹⁰

Pour essayer de comprendre un peu cette triade, je vais vous lire des extraits de la correspondance avec Alexandre Laumonier, le graphiste. On va bien voir comment... Là, ça va expliquer certaines choses.

¹⁰ Le site du Théâtre des Opérations (Alexandre Laumonier) : <http://www.theatre-operations.com/portfolio/passages-du-cinema-4992/>
 Pour lire de plus larges extraits de cette correspondance : <http://ouvrirlecinema.org/ansedonia/extraits.html>

On s'est vus la première fois, fin novembre... Non, je l'ai contacté fin novembre... 2012, on s'est vus le 15 décembre... il est en Belgique à Bruxelles, on s'est vus lors d'un de ses passages à Paris vers le 15 décembre, et là, avec ce mail du 8 janvier, on a déjà bien commencé à travailler.

(8 janvier 2013)

La seule chose que je peux vous dire pour la maquette, c'est toujours cette idée qu'il y ait le maximum de fragments (dans la limite de l'aisance de lecture) sur une double page et que je « vois » le fragment comme un **corps hétérogène mais soudé** formé de trois parties indissociables (le numéro, l'extrait, la référence)

(Au public)

Les liens — ce sont les mots fléchés qui se trouvent en bas de certains fragments, que vous pouvez trouver au verso du marque-pages — les liens eux, ne font pas partie de ce « corps hétérogène mais soudé ». — Donc, ça voulait dire qu'il en faisait ce qu'il voulait.

(30 janvier 2013)

Passage du cinéma, 4992 : Comment ça marche ?

On pourrait distinguer trois éléments. Qui ne peuvent pas se réduire à des liaisons deux à deux, dualistes. Ce serait plutôt comme des nœuds borroméens. Trois inséparables.

1. Le contenu « documentaire » : l'information apportée par les fragments
2. Le contenant/contenu formel : le ruban-montage¹¹
3. Le contenant « objet » : le livre

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

Il y a l'extrait proprement dit, 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.

Si l'on en reste là, cela se rapproche d'une base de données et l'on ne voit pas beaucoup l'intérêt d'en faire aujourd'hui un livre (ce serait un pléonasme que d'ajouter « papier »). Un site, avec tout un appareillage d'index (noms des personnes, titres des films, années, sujets, etc.) et une fonction « recherche », ferait 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 l'aspect « montage littéraire » qui avait plu à X...¹²) ... [...]

¹¹ Cf. la quatrième de couverture.

¹² X, un éditeur qui a accompagné le projet pendant quinze ans.

La chose se complique :

→ Du fait que l'extrait n'est pas l'« unité » de ce long texte : c'est le fragment qui a cette fonction (le fragment, donc : « corps hétérogène mais soudé »). Le fragment ne transporte pas seulement l'info « documentaire » : les numéros introduisent la trace d'un « Je » et de son temps de travail. 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 « extrait » du fragment. Le bloc « référence » est donc ici détourné de sa fonction habituelle.

→ Du fait que l'index des mots d'entrée (« matières » dans la « table ») ne relève pas uniquement du vocabulaire cinématographique (on y trouve aussi : abandon, nuque, une fois pour toujours, moi je, vie quotidienne, stimmung, musser, etc.). Là aussi, il y a la trace d'un Je qui éloigne encore le livre d'un dictionnaire ou d'une encyclopédie du cinéma. 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 un peu comme une adresse américaine)

(Au public)

Cannery Row, en français, c'est Rue de la sardine.

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 l'extrait 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.

Ces choix ne sont pas seulement esthétiques, de l'ordre du « sentir », même si c'est la première approche pour le lecteur. Il y a aussi la signification de chaque fragment qui va construire quelque chose de l'ordre de la signification mais pas à la façon définitive 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. 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 renforcer cette inscription des temps anachroniques, renforcée encore par le maillage des mots-passerelles qui vont provoquer des lectures dans tous les sens (avant/arrière).

Au bout du compte, on est loin de la base de données.

Ce second élément est ce qui fait la raison de publier ce travail. En termes juridiques, cela est nommé « œuvre seconde ». Et ici, elle est très importante. [...] Je réfléchis à la façon dont va apparaître le ©... ce qui m'entraîne vers... la couverture du livre.

J'en suis arrivée à imaginer une couverture où il n'y aurait que le titre du livre...

(Au public)

En fait cela s'est passé en deux temps : Je voulais d'abord associer le graphiste sur la couverture... donc en haut, à côté de moi... et je trouvais que ça n'allait pas, que ça pouvait être gênant, même, pour lui. Je ne suis pas allée plus loin.

J'ai donc cherché une autre solution... Et la solution, voilà... elle va arriver...

... Il faudrait, soit le retourner pour voir la signature du petit texte de 4e de couverture, soit l'ouvrir pour lire ce qui serait comme un « générique » de début pour le livre¹³

Passage du cinéma, 4992
Composition : choix des fragments et montage
Annick Bouleau
xxxx : xxxxx
The Theatre of Operations¹⁴

Édition
Ansedonia

Encore faudrait-il que vous soyez d'accord... ?

¹³ Ce qui correspondra à la page de titres (p. 3).

¹⁴ Le nom original du studio est en anglais.

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 (le ruban) déjà là (parler de «contenant» ne me satisfait pas beaucoup 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 Flatland¹⁵). Dans mon projet, la forme est déjà là mais elle ne peut vraiment exister, sans l'invention graphique.

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 nœuds borroméens : un de cassé, c'est tout l'ensemble qui s'écroule).

Faire le point

Donc, si on fait le point, on se retrouve avec trois choses :

1. Une **couverture**¹⁶, avec le titre et l'éditeur (sans nom d'auteur)
2. Une **quatrième** avec un texte signé par l' « auteur », mais qui n'est plus en position d'autorité, juste en dessous, qui supporte... (là, l'*hypokeimenon*¹⁷... on y est en plein !), qui assume une certaine responsabilité... et rien que par cette chose-là, pratique, de changer la place du nom, par exemple, on est amenés à distinguer la responsabilité et l'autorité, donc on va du côté de l'éthique... et je pense qu'on pourrait aussi rajouter la « notoriété ». Ça, c'est une triade que j'aimerais commencer à travailler :

responsabilité / autorité / notoriété

3. Une **page de titres**¹⁸ où les trois fonctions vont se retrouver entourant le titre du livre.

¹⁵ Alexandre Laumonier est à la fois le graphiste et l'éditeur de cette merveille !

<http://www.theatre-operations.com/portfolio/flatland/>

<http://www.zones-sensibles.org/livres/edwin-a-abbott-flatland-fantaisie-en-plusieurs-dimensions/>

¹⁶ http://ouvrirlcinema.org/ansedonia/fichiers/Passage4992_couv.pdf

¹⁷ « Par là, se désigne ce qui demeure “couché au-dessous”, peut-être visible, peut-être caché, mais solide et permanent. » (Jean-Toussaint Desanti, « Le sujet est-il introuvable ? », *Scepticisme et exégèse : Hommage à Camille Perrot*, Hors coll. des Cahiers de Fontenay, École normale supérieure de Fontenay/Saint-Cloud, 1993, p. 38.

¹⁸ http://ouvrirlcinema.org/ansedonia/fichiers/Passage4992_1-16.pdf

La triade habituelle d'une couverture, **auteur/titre/éditeur**, est ici organisée, logiquement et physiquement, d'une autre façon : sur plusieurs pages. D'où l'importance de la décision d'une unique édition papier — sans édition numérique —, mais aussi d'un seul tome, d'où le choix du papier bible, presque bible, 50 gr. Il n'était pas question de faire plusieurs tomes pour ce livre, puisqu'il doit être manipulé... l'activité de lecture nécessitant ici une manipulation.

La lecture n'est donc pas destinée à une simple recherche d'information, elle est un geste qui produit quelque chose de singulier, du sens... À chaque reprise du geste, ce qui sera produit sera singulier... donc là aussi, il y a toujours la question du processus.

Ainsi, c'est par une attention à la place, à la position des choses, donc à la structure, mais entendant structure comme ouverture, comme **structure ouverte**... sinon une structure qui n'est pas ouverte, c'est un carcan... comme dit Pierre Laffitte... Donc, c'est par une attention à la place, à la position des choses, à la structure, qu'on a mis en évidence des changements de registre : du **statut** vers la **fonction**, de l'**autorité** vers la **production**.

→ Notre discours s'organise autrement.

→ Notre regard sur les objets est modifié.

→ Mais ce sont aussi nos relations avec les autres qui vont s'en trouver transformées. On en parlera peut-être...

Fonction/Personne

... Si on revient à la distinction fonction/personne... Ça c'est quelque chose que j'ai vraiment vécu avec Alexandre... et aussi avec pas mal de libraires.

Parfois, Alexandre, il me parlait en tant que graphiste, parfois il me parlait en tant qu'éditeur... et là j'ai une petite citation :

Un jour, il m'écrit :

« Très bien pour votre texte de quatrième ! Si vous voulez un « avis éditorial », je le ferai avec plaisir... »... ceci pour te répondre...

Hervé

Hummm... umm !

Et parfois, il avait presque un ton paternel ! Quand il sentait qu'il fallait peut-être me rassurer sur certaines choses... parce que quand même !...

Hervé
« Je le ferai ... »... C'est-à-dire... il te donnerait un avis...

Annick
Oui !...

Hervé
Humm...

Annick
Oui !... donc, il changeait de casquette sans dire : Je vous fais une facture pour... il était pas prisonnier de son statut... On était... de personne à personne... tout en restant extrêmement professionnels. Il se moquait qu'il n'était pas mon éditeur... mais il m'a aidé en tant qu'éditeur, aussi !¹⁹

J'ai interprété la proposition d'Alexandre comme relative à toute question d'ordre éditorial.
Je n'ai pas « testé » cette quatrième auprès d'autres éditeurs, mais elle a immédiatement bien fonctionné avec les libraires.
« Ça me va très bien ! », m'avait dit Alice, libraire au MK2 DVD Loire, acceptant immédiatement le livre en dépôt, à la seule lecture de cette quatrième, alors qu'aucune critique de presse n'était encore sortie !
Je la remercie vivement ici ! Cela m'a donné du courage pour la suite...

Je trouve que, très concrètement, quand on distingue la fonction de la personne, cela a l'énorme avantage de faciliter, curieusement, la communication. Je trouve qu'on parle... on agit... au nom de sa fonction et non pas de son statut... Et ce qui est mis en retrait, c'est toute une part du narcissisme... et tout ce qui va avec de relations imaginaires : l'identification, la possession, l'autorité... Toutes ces choses-là... on n'y échappe pas, c'est sûr, mais on les met un peu de côté.

Moi, je trouve qu'on parle plus franchement... on est moins agressif... parce qu'on ne se sent pas attaqué !... dans sa personne. Ça je m'en rends compte !... quand je vais défendre le livre chez les libraires... En même temps, on est plus combatif ! Je lâche pas le morceau... On peut chercher à défendre les atouts de la fonction... Si on me dit des choses méchantes, je ne les prends pas pour moi. Voilà...

19 Sur la triade « statut, rôle, fonction », cf. Jean Oury
<http://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Jean-Oury-psychiatre-et-psychanalyste-Il-faut-assumer-la-transcendance-de-l-autre-2014-05-19-1152653>
https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Oury
<http://ouvrirlcinema.org/pages/reperes/JOsem.html>



11 septembre 2013, librairie MKDVD Loire, Paris 19e (carnet de l'éditeur)

... Ça a aussi des effets...

Energieia/Actus

Dans le cas présent, distinguer la fonction de monteur, la fonction de graphiste, la fonction de l'éditeur, je trouve que déjà, ça secoue pas mal le piédestal sur lequel on a érigé l'auteur. Et ça, non pas d'une façon impulsive, émotionnelle, mais en interrogeant les mots mêmes de la langue que nous parlons.

Cela nous incite à mettre en évidence tout ce que charrie le mot « auteur » : agent, acteur, action, acte, agir, autorité... et donc agent/patient — actif/passif... Il faudrait

aussi aller voir du côté d' « admirer »... je suis pas sûre mais il faudrait peut-être aller chercher quelque chose... par là...

Dans tous ces mots on retrouve le mot latin *actus* qui a été au Moyen Âge la traduction du terme grec *energeia*. Qui correspond à une tout autre tradition. En résumé, la tradition romaine — *actus* — c'est agir en poussant... c'est la *Pax romana*... qui détruit tout sur son passage... Alors que la tradition grecque, *energeia*, c'est accueillir, laisser apparaître.²⁰

On change complètement de tradition... on change presque complètement d'épistémologie... Là, y a un truc...

Je m'appuie donc sur la tradition grecque, qui articule autrement la technique, l'art, la pratique, la théorie, la science, la sagesse²¹. C'est tout ce vocabulaire qu'il faut retrouver, dépoussiéré des traductions romaines... donc il faut retrouver *technè*, *poiesis*, *energeia*, *kinesis*, *dynamis*... *dynamis* !... Et à partir de ce travail, ça m'a aidé par exemple à distinguer le mouvement et le rythme.

Et même on arrive à des questions un peu plus... *philosophiques*, si on peut dire... donc on a...

Être/Avoir

J'ai parlé un peu des questions de l'être et de l'avoir tout à l'heure...

JLG

... Ça m'avait fait penser à Godard... il a été très sensible à ça, très vite... j'ai revu des numéros de *Six fois deux*²², son émission de télé des années 70 où il travaille déjà la question... et si vous avez vu *Film Socialisme*... vous vous souvenez peut-être de la famille garagiste qui refuse de parler aux gens qui utilisent le verbe être... Il y a plusieurs exemples comme toujours Godard... appuie... il enfonce toujours le clou... Je me souviens de la voix off qui dit : « On dit en général : On est à Barcelone, alors qu'il faudrait dire : Barcelone nous accueille »...

On est en plein dans le truc romain/grec, là...

Jacques Schotte/ Léopold Szondi

Et j'ai aussi envie de citer quelqu'un de très important pour moi, c'est un psychiatre flamand, Jacques Schotte²³ qui, dans ce passage, fait allusion à la dialectique *être/avoir* telle que travaillée par Leopold Szondi, un médecin hongrois :

« Est en jeu pour Szondi [à ce niveau], une dialectique fondamentale de l'être et de l'avoir. Le problème le plus radical, le plus fondamental pour l'homme, c'est en effet d'être, de devenir ce qu'il est, puisque ce qu'il est — n'est pas, jamais fixé d'avance. [Mais pour Szondi], ce que quelqu'un va devenir n'est en définitive saisissable que par la médiation de l'avoir. On n'est ou ne devient quelqu'un que lorsqu'on a fait quelque chose. Cette médiation du problème qui consiste à ce que l'homme ait à être, par le biais de l'avoir transparait par exemple au point moteur de son éclatement dans *Œdipe à Colone*, puisque c'est lorsqu'il n'a plus rien qu'il semble enfin à *Œdipe* devenir quelqu'un, un homme. »

Et sur ces questions d'être et d'avoir, j'ai envie d'amorcer encore autre chose : c'est passer de l'être... Il y a quelqu'un qui me souffle, c'est pas moi qui l'ai... c'est pas sorti de ma tête comme ça !... donc passer de l'être-esse au posse-possible... le posse-possible, c'est partir de la possibilité de la possibilité. Donc, c'est pas le possible en opposition à l'impossible... toujours ce dualisme qui est un peu... scélérasant, pour moi, je trouve...

Pour m'orienter, c'est vers Michel Balat²⁴ que je me tourne :

« Mais peut-être n'a-t-on pas suffisamment perçu (et je parle ici au moins pour moi !) que le terme possible est souvent pris dans un sens restrictif.

En effet, il est souvent pensé par rapport à l'impossible, soit dans une forme de secondarité. Par exemple "il est possible qu'il pleuve" fait référence au fait qu'il pleuve ou qu'il ne pleuve pas, donc à un certain dyadisme latent.

La possibilité dont il est question ici, à ce niveau fondamental de la priméité, est une sorte de possibilité de la possibilité, un niveau où aucune forme et aucune qualité, pour aussi typique qu'elle soit, n'est totalement définie.

Nous proposerions bien, tout en sachant qu'il n'y a aucun terme correct

20 Cf. Jean Beaufret, *Philosophie grecque. Dialogue avec Heidegger*, « *Energeia et Actus* », p. 122-145.

http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1933

21 <http://ouvrirlecinema.org/pages/reperes/constel/savsag.html>

22 *Six fois deux*. Sur et sous la communication.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Six_fois_deux/_Sur_et_sous_la_communication

<http://www.ina.fr/PackVOD/PACK406644405>

23 In *La Nosographie psychiatrique comme patho-analyse de notre condition*, séminaire (1977-78), université catholique de Louvain.

<https://docs.google.com/viewer?>

[a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbncjZXBjb3Vyc2RlanNjaG90dGV8Z3g6NDg0MDI1Nzc2MjRlZDM5OQ](https://docs.google.com/viewer?)

<http://www.revue-institutions.com/fiche-hs02.html>

https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Schotte

24 Cf. note 6.

pour formuler cela, l'idée de "forme émergente" ou de "qualité émergente", à condition d'enlever à l'émergence toute idée d'espace et de temps, comme les physiciens conçoivent la "vitesse immédiate" ou la "dérivée" :
comme nous le verrons en conclusion,
nous pourrions aussi bien employer le terme de "rythme",
propre à rendre compte de l'idée de processus latent. Une forme, une qualité émergente, en tant qu'elle est une possibilité de forme ou de qualité, n'a pas d'identité propre. Ce n'est qu'en recevant de ce dans quoi elle s'incorpore de la secondarité ou de la tiercéité qu'elle aura une certaine identité ou une stabilité structurelle.
Mais en elle-même, dans sa pure priméité, elle est émergence de formes ou de qualités. Il y a ici tout un champ déjà parcouru par toute une série de penseurs de la phénoménologie à propos de la *Gestaltung*.²⁵ »

« Parce que le verbe être, je m'en méfie comme de la peste.
Le verbe être, c'est un verbe qui n'existe pas dans toutes les langues, alors je me demande comment les langues dans lesquelles le verbe être n'existe pas, qu'est-ce qu'ils appellent l'ontologie ?
Ce serait une première recherche à faire tout à fait essentielle pour savoir si quand on parle d'ontologie on parle de quelque chose.
Moi, je n'en suis pas sûr. Et je pense que d'ailleurs, on se paye de mots avec l'ontologie. Ce qui est... Et d'ailleurs là, je me rends compte tout à fait... mon petit camarade Tosquelles²⁶... mon *pais* ! Mon "pays" ... Parce que lui, il disait — avec beaucoup de clarté ! — Il disait : Il faut remplacer *Esse* (le verbe « être ») par *Posse*... Possible...
Alors, ça, moi je suis partant !
Parce que, si vous voulez, ce qui est ontologie dans la pensée philosophique habituelle, c'est la *priméité* chez Peirce. Mais pas que la priméité, finalement.
Il n'empêche que c'est le cœur !
Le cœur, il est là, dans la priméité, c'est-à-dire ce qu'on rencontre de façon *immédiate* !²⁷ »

25 Michel Balat, « Peirce et la clinique », revue *Protée*, hiver 2002, n° 3, Autour de Peirce : poésie et clinique, p. 9-24.

<https://www.erudit.org/revue/pr/2002/v30/n3/006864ar.html?vue=resume>

26 https://fr.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Tosquelles

27 Michel Balat, intervention au séminaire « La psychanalyse travaillée par les extériorités », Centre d'études du vivant, Paris, 18 janvier 2013.

<http://www.balat.fr/LA-PSYCHANALYSE-TRAVAILLEE-PAR-LES.html>

http://centredetudesduvivant.net/?page_id=905

Troisième triade

Alors, la troisième triade, qui va être la dernière... là, on va s'intéresser au livre *in situ*, si je peux dire, au lieu où il fonctionne : entre les mains, sur les genoux, et sous le regard (et pas seulement sous le regard !).

« lecteur, livre, lecture »

J'ai des photos, des gens qui lisent le livre... avec le livre qui est mou ! Qui est fait pour... qui se love sur les genoux... et je vais faire des propositions... je vais en faire deux...

Entre les mains du lecteur, PASSAGE DU CINÉMA, 4992 fonctionne en tant que machine

Entre les mains du lecteur, je vais proposer que ce livre fonctionne en tant que machine.

Je pars de la définition que j'avais repéré dans le Petit Robert, il y a très longtemps²⁸.

Machine

Objet fabriqué, généralement complexe, destiné à transformer l'énergie, et à utiliser cette transformation (à la différence de l'appareil et de l'outil, qui ne font qu'utiliser cette énergie).

(Au public)

Là, entre parenthèses, quand un lecteur utilise le livre comme une encyclopédie ou un dictionnaire, il l'utilise comme un outil et pas comme une machine.

... Au sens large, tout système où existe une correspondance spécifique entre une énergie ou une information d'entrée et celle de sortie ; tout système utilisant une énergie extérieure pour effectuer des transformations, des exécutions, sous la conduite d'un opérateur ou d'un autre système.

Cette définition est quand même déjà assez élaborée parce qu'elle ne réduit pas la machine à l'un de ses avatars qui est la machine industrielle.

28 Cf. le dossier « Enseigner avec le cinéma. Rencontre avec la pédagogie institutionnelle ». http://ouvrirlcinema.org/pages/plumes/enseigner_avec.html



25 septembre 2013, au Verre à pied, Paris 5e (carnet de l'éditeur)

Le livre a besoin d'une énergie extérieure pour produire du sens, et l'énergie extérieure est apportée par la technique de la lecture dont dispose l'opérateur-lecteur.

Cette piste de la machine, j'ai envie, et j'ai commencé à la travailler suivant deux orientations :

La machine, La Méthode, Edgar Morin

La première... nous est donnée par Edgar Morin dans *La Méthode*, le premier tome. *La Méthode 1*²⁹, Edgar Morin a commencé à y travailler en 73 et il l'a publiée en 77... On retrouve du vocabulaire très proche de Deleuze/Guattari... *Chaosmos*, on le retrouve chez Morin, par exemple.

Il a travaillé la machine, d'un point de vue physique, biologique puis anthropo-social et globalement, pour lui, au sens physique, la machine est un être auto-organisateur, capable à la fois de s'autoréguler et de s'autoproduire.

Les « machines désirantes », Guattari/Deleuze

Il va falloir aussi aller du côté des « machines désirantes » de Guattari/Deleuze et pour cette piste-là je vais partir d'un fragment de Gilles Deleuze dans « Lettre à un critique sévère » publié dans *Pourparlers*³⁰ :

« 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. »

La lecture en intensité, c'est vraiment l'intensité électrique...

C'est vraiment le point qui me passionne. Je le travaille depuis un certain temps avec Pierre Johan Laffitte, que j'ai déjà nommé, qui poursuit des recherches dans le domaine des sciences du langage, de la sémiotique, et de l'analyse du discours.

Comment on peut analyser cette proposition « **le livre comme machine** » ?

Le lecteur, l'agent, le praticien, la praxis

Avec la machine, on revient à l'**action**, à l'**agent**. On revient à la tradition romaine, on retrouve le registre de la force qui agit en poussant mais on lui a fait opérer entretemps un déplacement : l'agent-auteur est ici dans la **fonction lecteur** de la personne qui tient le livre.

²⁹ <http://www.seuil.com/livre-9782020968720.htm>

³⁰ http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=2023

Mais ici, l'agent n'est pas un automate, il est à son affaire, à son travail, il se passe quelque chose entre lui et la machine. Il ne se réduit pas à son *moi*, en face à face avec la machine. Si ça le branche, **s'il est à son affaire, le désir n'est pas loin.**

Je dois préciser que lorsque je parle de désir, j'en reste au désir inconscient, dans la tradition Freud, Lacan, toujours retravaillé parce que c'est pas un concept figé. Pour Freud c'était un **concept**, c'était une hypothèse de travail, c'était pas quelque chose complètement... auquel on ne retouche pas... Donc, il y a Freud, Lacan et les « psychistes »... pour ne pas différencier psychiatres et psychanalystes... comme Jean Oury. Je cite Jean Oury le médecin-psychiatre directeur de La Borde car j'ai aussi beaucoup travaillé sur son séminaire de Sainte-Anne³¹.

L'agent n'est pas un automate, donc. Et de l'agent, on peut aller vers le **praticien...** Ce qui nous inviterait à revisiter la notion de **praxis**.

J'ai extrait quelques lignes de Pierre Johan Laffitte qui parle de la praxis dans un tout autre domaine, une toute autre praxis puisque c'est plutôt la vie de groupe, c'est sur la question des groupes.

« Ces praticiens, ce sont les sujets non seulement d'une pratique, mais aussi d'une politique (l'organisation collective de la vie du groupe), et surtout, ce sont des sujets travaillés par la présence (ou non) du sens : des sujets grâce à qui du sens émerge, du sens hors duquel il ne saurait être question de sujets, mais seulement d'agents.

De cela, il découle qu'une praxis est intrinsèquement sémiotique : lieu de production de toute valeur humaine, elle est donc une situation dominée par la dimension symbolique.

Il n'est pas indispensable d'interroger notre pratique pour en faire un métier socialement défini, reconnu, rétribué, considéré, etc. ; par contre, si l'on veut pouvoir interroger notre pratique, l'analyser, il faut la considérer comme un objet dynamique dégageant un sens, et surtout un sens que l'on puisse questionner, travailler et faire évoluer — interroger.

Notre pratique est donc à la fois une surface de sens à analyser, un objet de sens qui vit et "force" notre analyse, et un lieu de sens qui dispose symboliquement la surface et l'objet de façon à pouvoir les "faire parler" toujours plus. »

Voilà, c'était ma première proposition.

31 Cf. note 19.

La méthode historique

Il en découle une autre : c'est que le travail produit par la lecture sous la conduite de l'opérateur-lecteur vient en lieu et place du travail d'interprétation et d'écriture de l'historien ou même de tout chercheur.

Je ne suis pas du tout historienne et je ne cherche pas à l'être. Mais j'avais essayé déjà de me documenter un peu pour l'intervention devant les historiens du cinéma. Donc, j'ai bien vu qu'on parlait souvent de Paul Ricœur, de son livre *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*³², avec souvent cette citation :

« Nul ne consulte une archive sans projet d'explication, sans hypothèse de compréhension ; et nul ne s'emploie à expliquer un cours d'événements sans recourir à une mise en forme littéraire expresse de caractère narratif, rhétorique ou imaginaire »

De Ricœur, j'en suis arrivée à L'Encyclopedia Universalis³³ qui est très très schématique.

La méthode historique est souvent décrite selon trois phases : transformation des documents en témoignage, tentative d'explication et de compréhension, représentation historique par le jeu de l'écriture.

Il faudrait voir un peu en quoi *Passage* se rapproche de la phase 1 et de la phase 2, mais c'est surtout qu'il n'y a pas de phase 3. Donc, de passage à l'écriture. Il n'y a pas de phase 3 dans le livre. Et ça, c'est voulu dès le départ. C'est l'objectif du livre.

La méthode, Walter Benjamin

Pour travailler cette question, je me suis tournée vers Walter Benjamin, bien sûr, et vers l'introduction que Giorgio Agamben a fait au *Baudelaire*, donc tous les documents sur le projet Baudelaire de Benjamin, qui est sorti aux éditions La Fabrique en 2013³⁴.

Voilà ce que dit Agamben :

« Benjamin distingue dans son travail la phase de la documentation et celle de la construction. Espagne et Werner, qui ont attiré l'attention sur cette distinction, ont raison d'observer qu'elle ne doit pas être entendue comme une "division chronologique entre deux phases de travail", mais comme "une distinction systématique entre deux manières de

32 http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_2002_num_57_1_280038_t1_0242_0000_2

33 <http://www.universalis.fr/encyclopedie/histoire-histoire-et-historiens-sources-et-methodes-de-l-histoire/>

34 <http://www.lafabrique.fr/catalogue.php?idArt=807>

travailler fondamentalement différentes qui, du point de vue chronologique, avancent de manière parallèle”. Et de fait, Benjamin possédait parfaitement la distinction proposée par Marx entre “mode de la recherche” (Forschungsweise) et “mode de l'exposition” (Darstellungsweise). Il la cite expressément dans la section N des Passagen : “La recherche doit s'approprier des matériaux dans les détails, elle doit analyser les différentes formes de son développement (Entwicklungsformen) et en retracer l'articulation intérieure (inneres Band). Ce n'est qu'une fois que ce travail a été mené à bien que le mouvement réel peut être exposé de manière convenable. Si cela marche, si la vie du matériel (das Leben des Stoffs) se présente de manière idéalement réfléchi, on peut croire alors qu'on a affaire à une construction a priori” » (p.13-14).

Un peu plus loin, il ajoute :

« Cela permet [en outre] de mettre en perspective ce “montage littéraire” que Benjamin a pu identifier comme la méthode la plus propre à son travail [...]. Il ne s'agit pas tant, comme a pu le penser Adorno, de “ne laisser apparaître les significations qu'à travers un montage choquant (schokhafte Montage) des matériaux”, ou d'écrire une œuvre qui ne serait “faite tout entière que de citations” : il s'agit, en mettant la dispositio au centre du processus de la composition, de permettre aux formes de développement et au lien interne contenus dans les matériaux philologiques, de conduire à la rédaction par la seule force de leur construction. » (p.16).

Et voici, cité par Agamben, voici ce que Benjamin répond à Adorno qui lui reproche “d'avoir omis la médiation par la théorie et d'être resté ainsi empêtré dans une 'exposition étonnée de la pure factualité” :

« Je pense que la spéculation ne prend son vol, et un vol nécessairement audacieux vers une certaine réussite, que si, au lieu de mettre les ailes de cire de l'ésotérique, elle cherche dans la construction seule sa source d'énergie. La construction voulait que la seconde partie du livre soit faite essentiellement d'un matériau philologique. Il s'agit là moins d'une “discipline ascétique” que de dispositions méthodologiques. [...]

Lorsque vous parlez d'une “présentation étonnée de la factualité”, vous caractérisez l'attitude philologique dans sa vérité. Il fallait l'insérer dans la construction, non seulement pour les résultats qu'elle donne, mais justement pour ce qu'elle est. [...] L'apparence de factualité close sur elle-même, qui s'attache à l'étude philologique et qui envoûte le chercheur, disparaît dans l'exacte mesure où l'on construit l'objet dans la perspective historique. Les lignes de fuite de cette construction confluent à l'intérieur de notre propre expérience historique. L'objet se constitue ainsi comme monade. Dans la monade, tout ce qui, au terme de l'analyse du texte, s'établit dans une rigidité mythique, prend vie. » (p.17)

Par rapport à *Passage*, comment je peux faire écho à ça ?

La méthode, PASSAGE DU CINÉMA, 4992

Dans *Passage*, j'ai fait aussi confiance à la structure, à la construction par montage — c'est le mode d'exposition — pour permettre une certaine forme d'accès à la connaissance et une interprétation.

Je n'ai donc pas cherché à passer à la phase 3, celle de la rédaction... le passage par l'écriture. En omettant cette phase-là, j'offrais une place au lecteur. Une place dynamique, jamais fixée. Chaque lecture effectuant une reprise — pas une répétition —, d'un certain geste pour produire du sens, du savoir.

Dans la réponse de Benjamin à Adorno, j'ai noté surtout, j'ai remarqué surtout : « L'objet se constitue ainsi comme une monade ». On revient un peu à la question de l'auto-production, de l'auto-crédation de la machine.

Et dans la référence d'Adorno à la « *La médiation par la théorie* », pour moi, y a plus... la **praxis** permet de ne plus scinder d'un côté la théorie et de l'autre côté la pratique. Il faut envisager les deux en même temps.

Voilà, je m'arrête là.

Il y avait une quatrième triade mais que je ne travaille pas :

éditeur/diffuseur-distributeur/libraire

Et donc je pense que ça peut éventuellement venir dans la discussion.

Hervé

Merci Annick.

Discussion, page suivante...

Discussion

★ *Sur une remarque que le non-passage à l'écriture serait comme une forme d'écriture négative « dans le fait de mutiler les fragments » :*

... Ah... j'en sais rien... Objectivement, je passe pas par le... comme Ricœur le dit... y a pas de rhétorique ... Donc j'en reste là...

En fait, moi ce que j'ai compris du projet de Benjamin : il voulait arriver à l'écriture...

... mais il est mort...

★ « Enfin, il a beaucoup écrit... »

Oui, mais dans ses projets, la partie... ce que lui reproche Adorno... c'était un livre un peu bizarre, puisque tout le côté « documentation », il le voulait dans le livre ...

... Mais c'est ce qu'il tire de Marx : c'est-à-dire que rien qu'en construisant les choses, y a de la pensée et donc ça allait lui faciliter l'écriture. Et une fois qu'il avait fait son montage, qu'il avait composé son truc, l'écriture allait couler de source, peut-être, d'une certaine façon...

★ *Ce non-passage par l'écriture serait-il une manière d'éviter « l'angoisse de la page blanche », et l'on me demande si j'ai connu l'angoisse de la « page noire » :*

Du coup, je me demande... j'ai pensé à ça en écrivant, en travaillant sur cette intervention... Je me demande si l'angoisse de la page blanche, c'est pas un mythe... parce que tout dépend de la méthode... tout dépend de la façon dont on travaille.

Moi, depuis que je travaille... Alain Bergala me disait... quand j'ai commencé à Lyon³⁵... que j'étais maoïste ! Parce qu'aux étudiants, dans les directives que j'avais données, la première, c'était « Compter sur ses propres forces »... et donc moi, je regarde ce que j'ai devant moi.

Comme vous avez vu, je suis partie du marque-pages, je suis partie du livre... Je ne savais pas ce que j'allais raconter. J'ai dit : Bon ! J'ai le livre, je vais regarder ce qu'il y a dans le livre... Je pars de la quatrième... je vois que, donc... Y a pas d'angoisse dans ces cas-là... parce que, d'un seul coup, le désir inconscient, il est là, il se manifeste, il vous pousse... J'ai plus peur ! J'ai plus peur de ne pas savoir quoi dire ! Puisque d'un seul coup, ma *machine* à moi fonctionne ! ...

35 Cf. « Mode d'emploi ».

http://ouvrirlcinema.org/ansedonia/fichiers/Passage4992_1-16.pdf

[...]

Comme vous avez vu je parle beaucoup de *triade*... j'essaie d'éviter les dyades... donc, pages blanches/pages noires... je fonctionne plus comme ça ! [rires]... Mais vous pouvez fonctionner comme ça !... Moi je vous dis... j'aurais peur de répondre à côté si je me mets... dans ton pli, tu vois ?... Mais c'est bien qu'on mette les plis les uns à côté des autres...

[...]

C'est une question de méthode...

[...]

... « page noire », ça veut dire : plein de lignes ?

★ *Cela signifierait que si je n'ai pas souffert d'avoir à imaginer pour remplir la page blanche, peut-être que la souffrance est venue du fait à devoir passer des 7000 fragments retenus dans la lecture aux 4992 composant le livre.*

Je réponds par une mimique qui manifeste que là non plus il n'y a pas eu souffrance. Du travail, ça oui, et avec passion (ce qui n'est pas la même chose que la souffrance).

★ *Partant du principe que « tout montage est une construction », la lecture opérerait une déconstruction du livre « puisqu'on ne peut pas le lire dans le montage chronologique que vous avez imaginé³⁶ », et celui-ci deviendrait en quelque sorte comme un anti-livre³⁷.*

Cet auditeur remarque que Passage est un livre de chevet idéal où l'on peut aller piocher quand on veut, selon l'humeur.

Intermezzo

Je venais de lire le matin même une tribune de Jean-Luc Nancy dans *Libération*, où il revient sur l'usage et l'abus des termes négatifs.

Lecture, qui n'a certainement pas été sans effet dans ma réponse à la remarque de l'auditeur. Nancy, d'ailleurs, nous indique déjà le point difficile (dans sa référence au contexte et aux situations).

36 Je n'ai rien imaginé, je n'ai rien inventé, je me suis mise à *disposer*, à *construire*... Il s'en suit une autre façon d'envisager la notion d'auteur. Cf. le texte d'Anne Sauvagnargues.

37 Anti-livre : très déroutant pour moi qui ne fais que répéter que j'ai voulu faire un livre. http://wwwouvrirlcinema.org/wiki2/doku.php?id=mais_c_est_un_livre_que_je_voulais_faire

Pour amorcer le travail à faire,
je « re-cite » des propos de Michel Balat sur la dyade *possibilité/impossibilité*
et son invitation à distinguer ce qu'il appelle *priméité*, de la *secondéité*,
en référence aux catégories phénoménologiques/logiques de Charles Sanders Peirce
(Priméité, Secondéité, Tiercéité).

D'où ma difficulté dans tout ce temps de discussion.
Je m'en sors en général par la pirouette « J'en sais rien ! ».
Il semblerait que mon terrain « favori » soit la *Priméité*
(terrain logique, donnant paradoxalement accès aux sentiments les plus primodiaux
– le *pathique*, disent certains³⁸) alors que la *tendance* serait plutôt du côté de la *secondéité*
(le registre de l'existentiel, du contact).

Mais si l'on ne se soucie pas de mettre en évidence cette distinction,
ce qui passe par une clarification de nos boîtes à outils conceptuels réciproques,
c'est la confusion totale dans nos discours et nos échanges...

« Nous avons usé et abusé de termes négatifs ou soustractifs. Certes, “déconstruction”,
“désœuvrement” ou “dissensus” gardent toutes les vigueur que leur ont infusées les pensées de
Derrida, de Blanchot et de Rancière. Mais hors de leurs contextes, les mots perdent vite leurs
vertus. Derrida le savait bien, qui mettait en garde contre l'emploi de “déconstruction”. Par
bonheur, personne ne s'est avisé d'exploiter le “dépeupleur” de Beckett. On pourrait, en
revanche, établir et analyser le lexique des discours anciens et récents de la déstabilisation, de la
dévalorisation, de la déterritorialisation, de la déconsidération, du désamour, de la décloison, du
désêtre ou de la déprise, de l'impolitique et de l'indignation, de la désobéissance même et de la
défiance. Bien entendu, ces mots et ces pensées, ces appels à la critique et à la lutte sont toujours
à nouveau justifiés par des situations.
Mais nous savons aussi que se démarquer risque fort
de re-marquer cela qu'on veut congédier. »³⁹

« Mais peut-être n'a-t-on pas suffisamment perçu (et je parle ici au moins pour moi!)
que le terme *possible* est souvent pris dans un sens restrictif.
En effet, il est souvent pensé par rapport à l'*impossible*, soit dans une forme de secondéité.
Par exemple “il est possible qu'il pleuve” fait référence au fait qu'il pleuve ou qu'il ne pleuve pas,
donc à un certain dyadisme latent.
La possibilité dont il est question ici, à ce niveau fondamental de la priméité,
est une sorte de possibilité de la possibilité, un niveau où aucune forme et aucune qualité,
pour aussi typique qu'elle soit, n'est totalement définie. »⁴⁰

38 <http://ouvrirlcinema.org/pages/reperes/constel/pathique.html>

39 http://www.liberation.fr/debats/2016/02/11/pour-repondre-a-l-appel-de-julien-coupat-et-d-eric-hazan_1432682

40 <https://www.erudit.org/revue/pr/2002/v30/n3/006864ar.html?vue=resume>

Mais là, votre analyse... Vous êtes parti de « construction/déconstruction »... donc
dualiste... Si on part de la fonction de *machine*, la notion de déconstruction n'est plus
là... Il y a une construction qui est le livre et le lecteur ajoute une nouvelle
construction, on ne parle pas de déconstruction. C'est une nouvelle construction...
Vous voyez ? C'est une autre façon d'aborder les choses.

Mais je peux, oui... Mais... une fois que j'ai dans ma boîte à outils la notion de
machine, elle m'entraîne vers d'autres choses que ces *construction/déconstruction*...
Mais... oui, on peut le dire comme ça, mais... C'est pas que je le dis autrement, je dis
autre chose... La notion de machine nous fait travailler... Parce que j'ai parlé d'une
machine, mais c'est plein de machines qui s'emboîtent !!

Sur ce point, une avancée dans la pensée d'Edgar Morin
autour de la notion d'*organisation*
m'aidera à recevoir la remarque de cet auditeur.

★ *Quelques remarques on porté sur la nature de la machine : transformateur, machine
électrique, machine cinématographique, mais pas machine électronique, pas machine
numérique...sans base de données...*

C'est pas un transformateur : le transformateur est une des pièces de la machine,
puisque la machine... elle transforme... à l'inverse de l'outil, qui ne transforme pas...
[...] Ah, oui... Non, y a pas d'algorithmes...

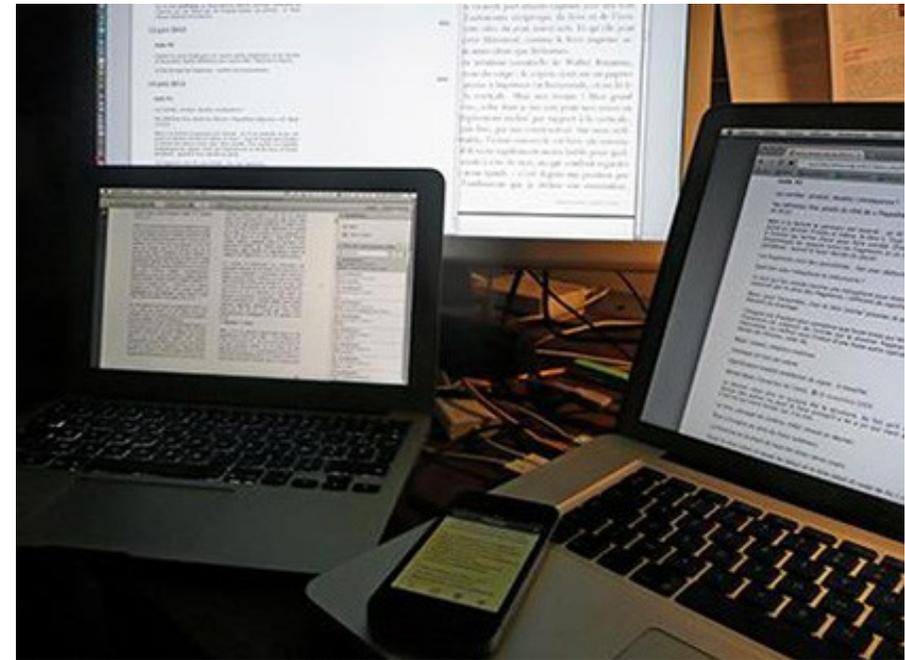
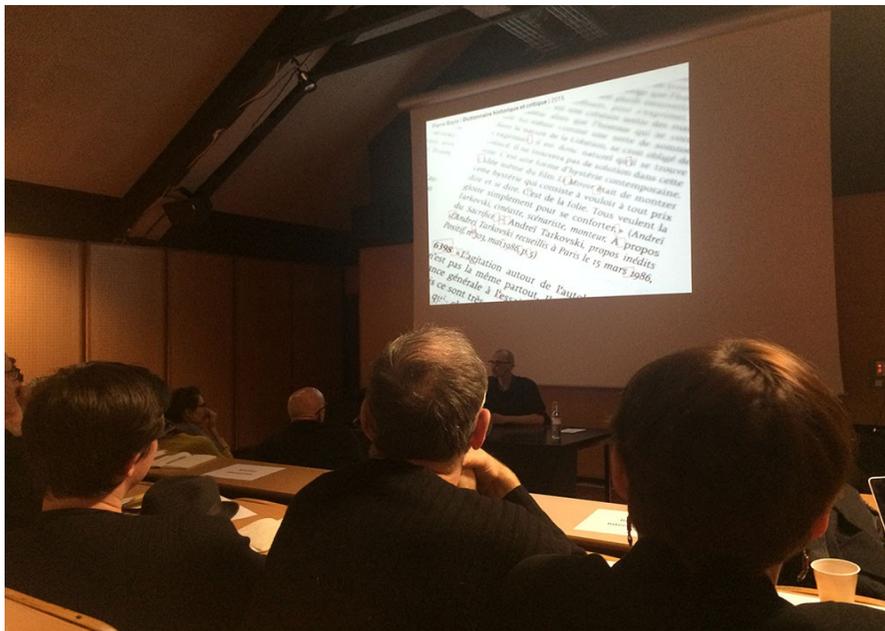
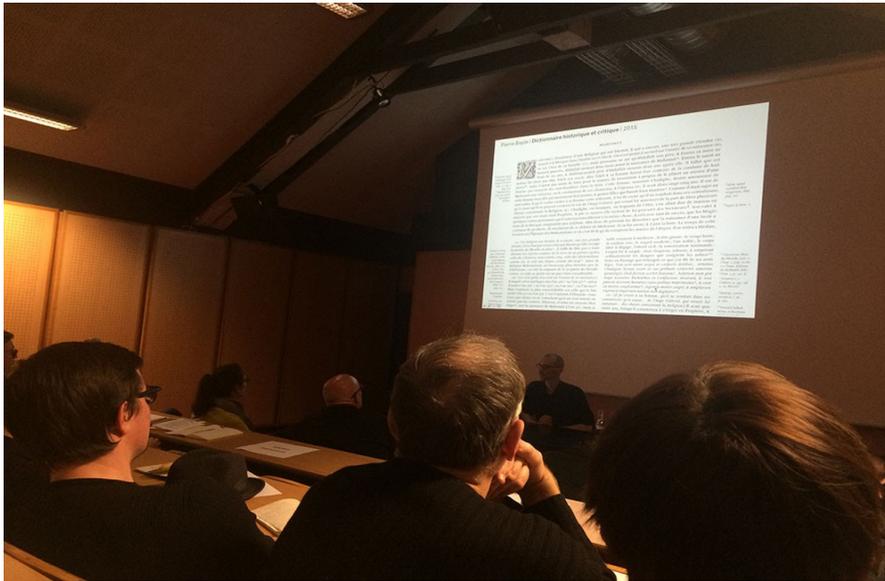
Côté maquette et graphisme,
le livre a nécessité un travail algorithmique
auquel je suis totalement étrangère.
C'est Alexandre Laumonier qui pourrait répondre.
À l'occasion d'un colloque à Lyon⁴¹
où il a présenté la nouvelle édition du fameux
dictionnaire Bayle⁴² dans la collection *Graphé* qu'il dirige aux Belles Lettres,
Alexandre y a associé les deux ouvrages, sur cette question.

41 Colloque dans le cadre de l'exposition *Exemplaires. Formes et pratiques de l'édition* (2-17 avril
2015). PASSAGE DU CINÉMA, 4992 figurait parmi les 30 livres sélectionnés et exposés.

<http://exemplaires2015.fr/presentation>

42 <http://www.theatre-operations.com/portfolio/dictionnaire-historique-et-critique/>

Paradoxalement pour un livre sans *version numérique*,
c'est un livre de l'ère *numérique* qui
n'aurait pu se faire dans les mêmes conditions
(une seule lectrice, un seul scribe, une seule monteuse),
sans l'usage de l'informatique.



Chez moi, en 2013 (carnet de l'éditeur)

Pour Edgar Morin, la notion de machine ne se réduit pas à la machine *artificielle* :

« Ce terme de production s'est considérablement affaibli dans nos machines artificielles,
bien que conçues essentiellement pour produire et asservies à la productivité.
Ainsi ces machines produisent du mouvement en transformant des énergies chimiques,
électriques, atomiques, etc., en énergie mécanique et ce sont des moteurs ;
elles produisent des performances c'est-à-dire des actions ayant forme précise et finalisée,
générées en vertu d'une compétence ;
elles produisent des choses.
Mais toutes ces productions sont rétrécies, soit à la fabrication répétitive de biens matériels,
soit à la génération de mouvement ou de performances. L'idée de production devenue
prisonnière de sa connotation techno-économique,

est devenue antinomique à l'idée de création.
Produire qui signifie fondamentalement,
comme on vient de le rappeler, conduire à l'être ou à l'existence,
peut signifier alternativement ou simultanément :
causer, déterminer, être la source, engendrer, créer. [...]
Aussi l'idée de production ne peut être seulement identifiée
à l'idée industrielle de fabrication standard.
Créer et copier (reproduire un modèle, un programme) sont les deux pôles, opposés et
éventuellement liés, du concept de production.
L'idée de production doit prendre racine en celle de la genèse et de la générativité.
Ce n'est que dans des formes dérivées qu'elle dégénère,
c'est-à-dire, littéralement, cesse d'être générative,
pour n'être plus que fabricative. »⁴³

★ Un auditeur pose la question : Est-ce que ça a un sens de prendre le livre de la page 1 à la page 900...

Ça, ça dépend de votre personnalité... Si vous êtes très obsessionnel, vous le faites... Je peux vous dire... c'est un acteur, donc je peux dire son nom : c'est André Wilms...

... il l'a acheté à la librairie L'Attrape-coeur, dans le 18e... Et donc fin août, la librairie me rappelle, elle avait encore d'autres commandes et elle voulait un nouveau dépôt... Je vais la voir... Elle me dit : Je vais vous dire quelque chose qui va vous faire plaisir. André Wilms est venu à la rentrée... et il m'a dit : "Vous savez, le gros machin que vous m'avez fourgué, eh bien je l'ai lu de A à Z" ! »

Je sais donc qu'il y a au moins un lecteur qui l'a lu de A à Z.

Je peux vous dire qu'il y en a un autre qui l'a lu d'une façon incroyable aussi...

★... de 1 à 4992...⁴⁴

... de « abandon » à « zoom » ! Visiblement, il a passé son été dans sa chaise longue à lire... calmement... parce que je le vois assez calme en train de lire ça...

43 Edgar Morin, *La Méthode 1. La nature de la nature* (1977), coll. Essais, Seuil, p.158.
<http://www.seuil.com/livre-9782020968720.htm>

44 Je rappelle que le *montage-ruban* ne commence pas à 1 et ne finit pas à 4992.

Alors, il y en a un autre qui l'a lu... incroyable... c'est quelqu'un que tu connais (à Hervé)... qui m'a invitée à Saint-Etienne⁴⁵. Et il me disait : Quand vous allez venir à Saint-Étienne, c'est bon, je pense que j'aurais fini le livre. Je ne l'ai pas tout à fait fini mais presque. Et quand on s'est rencontré, je lui ai demandé : Mais comment tu sais que tu l'as fini ? — parce que pour moi c'est pas quelque chose de non achevé mais d'inachevé. Je fais la différence entre *non achevé* et *inachevé* dans l'introduction — Et donc je lui dis : Mais comment tu fais pour... Et il me dit d'une façon très naturelle : Mais je coche !

[...]

Le livre, il est pas... Il y a un truc que moi-même... C'est paradoxal ce que je dis là... Le livre... il est pas dans le fragment ! Quand on lit un truc, du coup ça fait une pièce, y a du sens, etc.... Mais le livre... il est dans le **raccord** !

Dans mon intervention devant les historiens du cinéma, j'avais avancé l'hypothèse que partir du fragment pour questionner le livre n'était pas forcément une chose satisfaisante, que cela pouvait être « l'arbre qui cache la forêt »⁴⁶

[...]

Oui, tu lis dans tous les sens... Mais du coup, la question du rythme... Quand je parle de la couleur des mots, quand je parle de couper une phrase, etc.... donc cette sensation qu'on a... et qu'on a dans des montages au cinéma et qu'on a ici... Alors, on l'a pas⁴⁷ !

Et je pense que c'est ça qui déclenche quelque chose au niveau de la production créatrice du lecteur et pas seulement de la recherche d'information...

Mais par exemple, quand... Albers m'avait aussi envoyé un mail et il m'avait dit : Mais... je comprends pas très bien comment vous avez monté ? Je me suis dit : Il a pas dû le lire... beaucoup !...

Je cite toujours cet exemple-là... parce que il est au tout début...

C'est page 21. C'est « acteur », c'est le début d' « acteur »...

45 <http://ouvrirlecinema.org/ansedonia/VE.html>

46 <http://ouvrirlecinema.org/pages/mon-coin/ab/filmo/passagevf2.html>

47 C'est très mal dit ! Pour essayer d'être plus claire : dans la lecture, même une lecture « dans tous les sens », si on est attentif uniquement à ce que raconte le fragment, on passe à côté d'une possibilité de sens produite par la lecture — pour moi fondamentale — qui ne peut advenir que si on est, aussi, attentif à la coupe, au raccord.

Et ce sont les trois premières... les trois premières c... vous remarquez que je ne dis jamais « citations »... les citations, normalement, c'est à l'intérieur d'un texte... Là, c'est que des fragments, donc je préfère prendre la matérialité de l'objet — un fragment... c'est un morceau... un bloc... plutôt que la fonction de citation qui est de... à l'intérieur d'un... Je parle de *fragment*.

Et donc le premier fragment : « Je n'ai jamais fait d'essais de maquillage, de grimaces et d'attitudes devant ma glace... »

Le deuxième fragment : « Je n'ai jamais suivi de cours d'art dramatique... »

Le troisième : « On m'a choisi un jour par hasard... »

On voit bien que là j'ai joué sur un rythme... « Je n'ai jamais »... « Je n'ai jamais »... et c'est cette articulation-là qui après a permis de décliner des variations dans ce qui se dit. C'est pour ça que je peux pas dire qu'il y a UN fragment qui est moteur pour déclencher le sens... quelque fois le sens, il est de couleur, de rythmes, il est pas de... sens ! Il est pas de la signification⁴⁸.

Et comme je me suis débarrassée totalement... j'y suis allée vraiment... franco ! Je lisais les choses : ça m'intéressait... Je ne me posais même pas la question de savoir pourquoi ça m'intéressait... ça pouvait m'intéresser... parce que ça ne m'intéressait pas, justement ! Parce que ça ne me plaisait pas... parce que c'était bien dit ou parce que c'était très mal dit, ou parce que je trouvais ça ridicule... mais y avait quelque chose...

On voit bien que ce qui m'intéresse déborde l'info.
Je repense à ce que m'avait répondu une directrice de collection
que j'avais contactée au début du projet :
Je connais tout ça, revenez me voir quand il y aura des choses que je ne connais pas.
La référence à Ernesto⁴⁹ dans la dédicace n'est pas à prendre à la légère...
Je remercie Hervé de l'avoir mis en évidence
dans son exposé.

48 Je remets à plus tard un commentaire sur la distinction entre *sens* et *signification*, même si sont déjà présents quelques éléments disséminés un peu partout sur l'ensemble du site ouvrirlecinema.org

49 J'ai laissé dans le livre, et je vais donc continuer ici, le lecteur deviner ou mener l'enquête pour découvrir de quel Ernesto il s'agit...

... et je le tapais... je mettais son numéro... et pour un peu me repérer, je me disais : Sous quel mot je pourrais le classer ? Pour pas l'oublier, quoi ! Et je mettais le mot... après... C'est bien pour ça que l'histoire de...

[...]

... Benjamin — non, c'est pas des mots-clés — ... Et à la limite, quelquefois je me dis... les citations... !! (*sourire*)... les « citations », elles sont là pour questionner le mot ! Donc, c'est pas seulement un livre *de* cinéma. C'est pour ça qu'il est très difficile à défendre, à caser chez les libraires... parce qu'il est au rayon cinéma... mais moi j'aurais...

★ ... Si, quand même !...

... Tant qu'il a pu ... Si, quand même !... Mais tant qu'il a pu être au rayon essai ou littérature, pour moi...



16 octobre 2013, librairie L'Atelier, Paris 20e (carnet de l'éditeur)



22 novembre 2013, chez moi (carnet de l'éditeur)

... Moi, mon rêve c'est qu'il soit à côté du *Baudelaire* de Benjamin, par exemple. J'en ai fait une photo...

★ Hervé Joubert-Laurencin fait remarquer que le *Baudelaire* de Benjamin est une fiction... recomposée par Agamben...

Pour moi, la fiction... ça c'est tout mon rapport à la fiction... c'est mon travail personnel de cinéma, de films⁵⁰...

On est éduqués... *fiction/feinte*... Et moi, dès le départ quand j'ai voulu faire des films, je me disais : J'ai pas envie de raconter d'histoire !... C'est bien embêtant !... et pourtant, naïvement, je me disais (c'était le début des années 80) : Je voudrais faire des films, je voudrais faire des documentaires, mais je voudrais les faire comme une fiction.

⁵⁰ <http://ouvrirlcinema.org/pages/mon-coin/ab/filmo.html>

Je pensais au cadre, au soin... au son, au son direct, ... j'avais plein d'idées... très fixes ! ... sur le raccord ! sur le hors-champ ! ... sur tout ça... Et donc, j'ai fait des films, etc... où j'ai questionné ces choses-là et puis un jour je suis tombée sur une note de bas de page d'un article de Charles Tesson dans un catalogue du festival du Cinéma du réel, il y a donc très très longtemps. Tesson citait Pierre Legendre, *Dieu au miroir*⁵¹... et c'est dans *Dieu au miroir* que j'ai découvert que, déjà... fiction, c'est façonner...

Alors là je le raconte comme ça, mais je me demande si je n'ai pas ouvert le Gaffiot un petit peu avant d'avoir lu Pierre Legendre, ou alors c'est presque la même période. Vous ouvrez le Gaffiot, le dictionnaire latin, le premier sens de *figo*, c'est *ingere ceram*, c'est modeler la cire... c'est pas la feinte... c'est une chose très concrète... liée à la construction...

On est dans la *technè* là aussi, tout de suite.

★ *Quelqu'un est intervenu sur la notion de machine* : « Pour moi ça a évoqué tout de suite *Hamlet-Machine*⁵² de Heiner Muller, qui est clairement un texte... décomposé, recomposé et construit, reconstruit à partir de toutes les versions d'*Hamlet* et qui est aussi une façon pour lui d'éviter quelque chose d'institutionnel et il parle de son texte en terme de fragments et tout d'un coup je me suis dit : Ah bah voilà pourquoi quand on a été amenées à parler de votre livre, samedi⁵³ j'ai eu envie de venir vous entendre, parce que c'est la théâtralité de la chose qui m'a intéressée... Et du coup ça ne m'étonne pas que Wilms ait été intéressé par le livre, ça me paraît tout à fait logique... et puis du coup je pense qu'il y a quelque chose... je suis pas encore rentrée complètement dedans... je l'ai acheté mais je l'ai pas encore... Mais il y a quelque chose du « montable », au sens théâtral »

★ Hervé Joubert-Laurencin a fait également référence au collage/montage de Jean-Luc Godard, plaçant d'une manière « nucléaire », comme une définition du livre, un fragment où Pelechian parle du « montage à distance », réaction en chaîne plus forte qu'une explosion atomique (matière : feed-back).

⁵¹ <http://www.fayard.fr/dieu-au-miroir-9782213031859>

⁵² <https://fr.wikipedia.org/wiki/Hamlet-machine>

⁵³ Livre sur le bras, je distribue régulièrement des marque-pages dans les files d'attente des projections cinéma au centre Georges Pompidou. J'y croise des lecteurs, des personnes qui ne connaissent pas encore le livre, et tout naturellement, la discussion s'engage...



★ La discussion s'est poursuivie sur deux points :

D'abord sur le fait qu'il y a un côté manipulateur dans le livre (de par le système de renvois à d'autres fragments que l'on peut trouver au bas de certains fragments. On ne sait le pourquoi de ces liens.)

Ensuite sur l'absence d'index, le seul vrai problème du livre. Que l'on ne peut retrouver ce qu'on a déjà lu et qu'on cherche...

C'est que le livre s'adresse à la fonction créatrice de la personne. Donc, c'est dans le cheminement, dans cette chose qui va vous obséder pendant des mois ... et tout ce que vous allez faire grâce à ce cheminement...

[...]

... Et moi je m'adresse à la fonction créatrice de la personne, qui va... à partir de cette lecture... va faire des choses en théâtre, en cuisine, en... n'importe quoi !

★ Hervé Joubert-Laurencin fait remarquer que c'est tout de même la vie des lecteurs que de vivre avec la perte, qu'il y a quelque chose de l'ordre du livre dans ce geste d'interdire. On n'a pas toujours eu des versions numériques (pour un usage de la fonction « rechercher ») et beaucoup de livres sont encore publiés sans index.

Ça c'est un truc que j'ai développé dans mon intervention chez les historiens... J'avais dit que j'étais dans le « Pas-tout » ! J'ai repris une expression de Lacan...

Et j'ai commencé un texte, j'ai du mal à l'écrire, je l'écris en bout comme ça, je l'ai intitulé « Mais c'est un livre que je voulais faire⁵⁴ »...

... Moi, je revendique le « Pas-Tout » justement...

Sur la question du manque et du reste, il y a tout de même la page 986...

Elle figure dans la TABLE, sous la mention « Le reste»...

★ Sur la question des renvois construisant des parcours de lecture...

Mais moi-même je sais plus, moi-même j'ai oublié...

Au début, j'avais la folie de... décrire tous les parcours, parce que je ne voulais pas justement qu'on revienne au même point, et donc j'ai payé une fille... c'était vers 95... j'ai payé quelqu'un pour commencer à établir ces parcours⁵⁵, alors que le livre, il en était à l'époque ... j'en avais le tiers, le quart, c'était... et c'était beau, hein !... Ça s'étendait comme ça...

Et c'est à partir de ce moment-là que j'ai décidé qu'il n'y aurait pas d'index... Parce qu'au départ, j'avais envisagé des index⁵⁶.

54 http://www.ouvrirlecinema.org/wiki2/doku.php?id=mais_c_est_un_livre_que_je_voulais_faire

55 C'est inexact ! J'ai payé quelqu'un pour établir des index, mais les parcours, c'est moi qui m'y suis risquée, non pas pour la publication mais pour la construction des parcours à partir des « mots-passerelles », par souci d'éviter le risque de revenir trop vite au même fragment. Cf. Annexe II.

56 Cf. Annexe I.

★ *Sur le fait que dans cet immense labyrinthe on ne peut être sûr d'avoir lu tout le livre...*

Bah, c'est parce que pour ce livre, on ne peut pas dire... C'est plus une question à poser... Le livre, tel qu'il est construit, on ne peut pas dire qu'on va tout le lire...

J'admets un côté Sherlock Holmes dans le dispositif !
Et plus personne n'a le code !
Quand je suis moi-même étonnée de certains montages,
je ne cherche pas à retrouver le pourquoi original, ce serait peine perdue !
Il ne reste plus qu'à lire et voir comment ça peut fonctionner...
Il n'y a pas un sens-signification plus valable qu'un autre !
C'est en ce sens que, selon moi,
le livre ne peut pas être considéré comme avoir été lu en entier,
même si on a coché les 4992 fragments,
puisque chaque lecture offre la possibilité de découvrir un nouveau sens.
Cela me fait penser à ces quelques lignes
dans le texte précité d'Anne Sauvagnargues, p. 122 :

« L'art constitue une expérimentation que l'artiste accomplit dans l'œuvre et sur lui-même,
et qui transforme sa subjectivité :
en ce sens, l'artiste est moins producteur de l'œuvre qu'il n'est produit par elle »

★ *Quelqu'un signale l'ambiguïté entre l'objet — qui est un livre, et le mot « livre ». Pour cette personne, Passage est une table de montage...*

« ... Et cette table de montage-là... elle marche avec le désir de chacun... de s'y mettre à la table... et de fabriquer son film. Mais on le fabrique un jour, on peut le laisser trois jours, on peut repartir... voilà, c'est une table de montage... Quand vous dites qu'elle manipule... elle manipule pas du tout... À ce compte-là, Beauviala⁵⁷, il manipule aussi : il crée une caméra. Elle, elle a créé une table de montage... ».

★ *Il y a eu le volumen, il y a eu le codex... Livre, c'est un mot général...*

★ *... Il y a une question que je me pose : pourquoi tu as appelé ton site : Ouvrir le cinéma ?⁵⁸ Ouvrir le cinéma... en vérité... Là, tu ouvres l'édition... Alors, Il y a toute l'ambiguïté, là aussi, sur le mot « édition » et en anglais editing...*

57 <http://ouvrirlecinema.org/pages/plumes/paluche/paluche.html>

58 Cf. l'acte de naissance d'Ouvrir le cinéma.

<http://ouvrirlecinema.org/pages/genese/debut.html>

Ah oui, mais je rentre pas là-dedans...

★ *... Editing, c'est plutôt du ressort du cinéma... C'est le geste technique du montage... Parce que le geste intellectuel du montage, c'est un autre.*

★ *... Au début du montage en vidéo... c'était des tables d'editing, on pouvait monter en assemble ou en insert. Toi, tu proposes les deux...*

Si on te reproche l'assemblage, c'est parce que la personne ne voit du montage qu'en « assemble », c'est-à-dire... bout à bout...

Ce serait étonnant de la part de François Albera qui a beaucoup questionné le montage...

Il ne me semble pas que François Albera me reproche
quoi que ce soit dans les lignes
que j'ai citées simplement dans le but de noter
que le terme de « montage » n'y apparaît pas,
et questionner cette absence.

On peut trouver dans des textes anglais d'analyse cinématographique,
le terme *assembling* pour parler du montage.
Assembler serait-il donc devenu un terme de *français* ?

Lire ce texte de Daniel Fairfax,
où il est d'ailleurs également question de *Passage du cinéma*, 4992 :
« Montage in 3D Cinema : the Case of Jean-Luc Godard's Adieu au langage »⁵⁹

Je peux remarquer aussi que « assembler », était,
dans la quatrième de couverture,
en tête d'une série (non finie) de mots
destinés à ouvrir le mot « montage » pour repérer les gestes qui le composent.

Quant à faire appel au vocabulaire de montage électronique
pour avancer une interprétation, cela me semble assez risqué.
Cf. l'annexe III

59 http://www.cmstudies.org/page/CJ_after542_fairfax/Afterthoughts-and-Postscripts-54.2-Daniel-Fairfax.htm

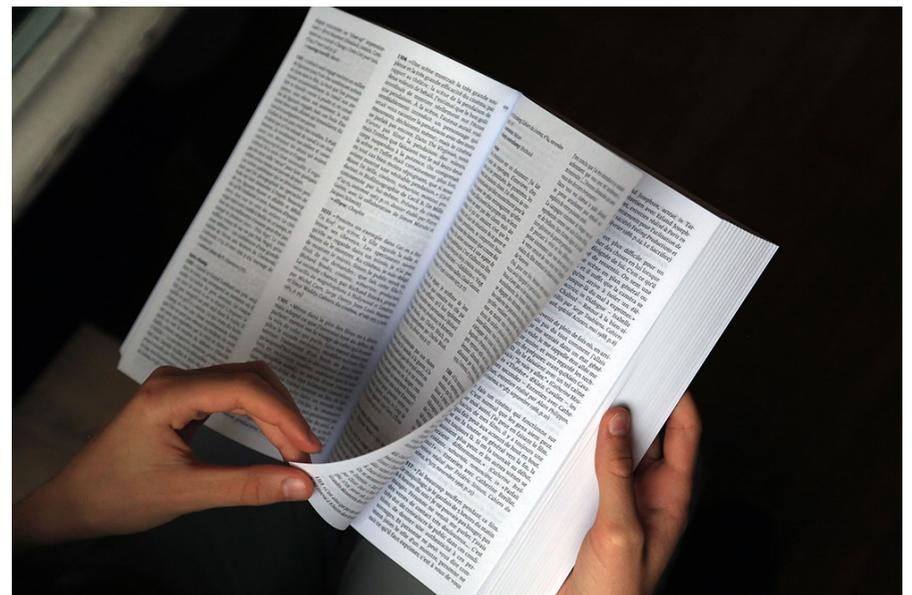
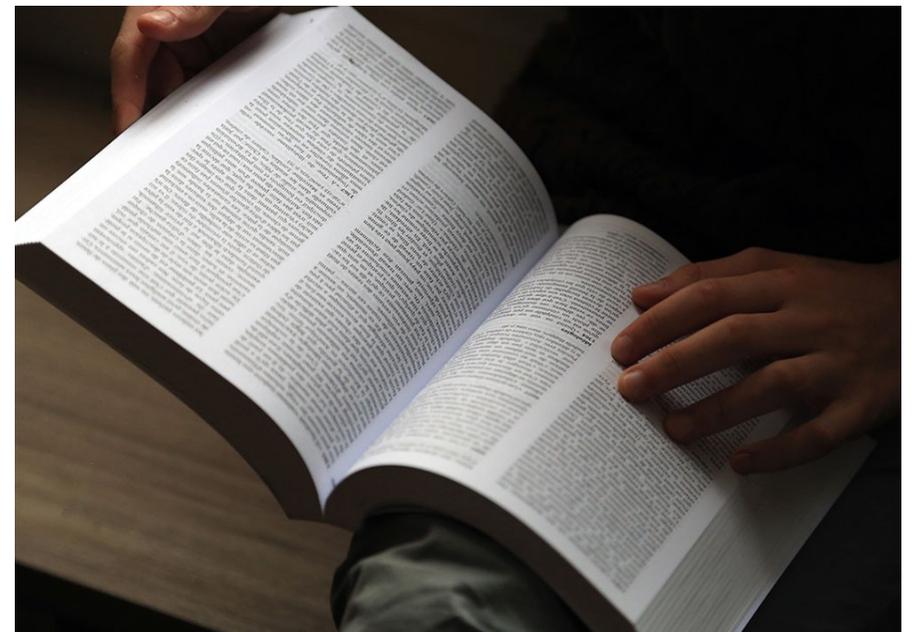
★ C'est une *machine de guerre*⁶⁰, ton truc...

Moi, « machine de guerre », les trucs de guerre, ça me... J'ai pas trop envie d'utiliser ces métaphores-là...

En attendant une reprise de cette investigation, voici des photos très pacifiques prises par Paula Velez.

¡ Muchas gracias Paula !

<http://www.fluidr.com/photos/paulav/sets/72157637026631263>



60 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Mille plateaux*, « 12. 1227. Traité de nomadologie : la machine de guerre », éditions de Minuit, 1980, p. 434-527.

http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=2015

Annexe I
Tentatives d'index (1996)

→ par films

- Maria Chapdelaine, Julien Duvivier, France, 1934: **(retrouver entrée(s))**
- La Marie du port, Marcel Carné, France, 1949 : post-néoréalisme
- Marius, Alexandre Korda, France, 1931: découper; maquillage; nature du cinéma
- Mamie (Pas de printemps pour Marnie), Alfred Hitchcock, USA, 1964: citation
- Marquitta, Jean Renoir, France, 1927: effets
- La Marseillaise, Jean Renoir, France, 1938 : acteur [choix de l']
- Marty, Delbert Mann, USA, 1955: télévision
- Mater dolorosa, Abel Gance, France, 1917: alliance [image/son] ; devenir
- La Maternelle, Edmond Benoit-Lévy, France, 1933: maquillage
- Les Mauvaises fréquentations, Jean Eustache, France, 1963: sujet
- Meet John Doe (L'Homme de la rue), Frank Capra, 1941: sujet
- Mélo, Paul Czinner, France, 1932: gros plan; objet
- The Men in her life, Gregory Ratoff, USA, 1941: scénariste
- Menaces, Edmond T. Gréville, France, 1939: synchrone
- Le Mépris, Jean-Luc Godard, France, 1963: vérité
- La Mère (Mat's), Vsevolod Poudovkine, URSS, 1926: censure; métaphore
- Mes Petites amoureuses, Jean Eustache, France, 1974: concevoir; salaire
- Métropolis, Fritz Lang, Allemagne, 1926: télévision
- Michel Strogoff, Viatcheslav Tourjansky, URSS, 1926: Gatt
- Le Mîle, Jean Lods, France, 1932: corps; durer
- Le Million, René Clair, France, 1931: adaptation; dialogues; incorporer; sonore; son synchrone
- Le Miracle (un des deux épisodes d'Amore), Roberto Rossellini, Italie, 1948: improvisation
- Le Miracle des Loups, André Hunebelle, France, 1962: distribution
- Le Miroir (Zerkalo), Andreï Tarkovsky, URSS, 1974: raréfaction
- Les Mistons, François Truffaut, France, 1957: réalité
- Moi, un Noir, Jean Rouch, France, 1957: synthèse
- Mon Oncle, Jacques Tati, France, 1958: bruit; restitution
- Monsieur Arkadin, Orson Welles, Grande-Bretagne, 1955: rythme
- Monsieur Ripois, René Clément, Grande-Bretagne - France, 1954: jeu
- Monsieur Verdoux, Chaplin Chaplin, USA, 1957: goût
- La Morte saison des amours, Pierre Kast, France, 1961: acteur; politique
- Le Mouchard (The Informer), John Ford, USA, 1935: sous-titres
- Moulin du Pô, Alberto Lattuada, Italie, 1949: carrière

→ par noms

- Marcel Achard: **atmosphère - hors-jeu**
- Lucien Aguetand: **anachronique - décor**
- Chantal Akerman : **coupe - dialogues**
- Robert Aldrich: **faux-raccord - liberté - musique**
- Alibert: **programme**
- Marc Allégret: **cruauté** [cinéma de]
- Denys Amiel: **ellipse - goût**
- Yvette Andréyor: **métier**
- Jean Angelo: **apprentissage - hors-jeu - métrage**
- Annenkov: **noir et blanc**
- André Antoine: **jeu - plateau**
- M. Antoine: **séance**
- Michelangelo Antonioni : **abstraction - acteur** [relation avec l'] - **cinémascope - couleur - critique - idée (3) - métaphore - musique - néo-réalisme - réalité - scénario** [écriture]
- Arnal: **celluloïd**
- Adolfo G. Arrieta: **découper - son direct**
- Antonin Artaud: **acteur - acteur** [direction d']
- Dorothy Arzner: **carrière**
- Maurice Aubergé: **auteur - scénariste**
- Louis Aubert: **Gatt**
- Claude Autan - Lara: **argent - convention - costume - écran (2) - expression - montage** [effet de] - **muet - musique - nature du cinéma - objectif**
- B. Auvertin: **expression**
- Gordon Avil: **cruauté** [cinéma de]
- M. Bardy: **celluloïd**
- Jacques de Baroncelli: **alliance** [image/son] - **atmosphère - concessions - convention - Dieu** [lumière du Bon] - **genre - muet - parlant**
- Lucien Baroux: **postes** [occupation des]

Annexe II
Visualisation de parcours de lectures (1997)
Extraits

A

- abstraction: Monory; temps: Cocteau
- abstraction: Breer; ontologie: Pirandello; cf. extérieur(s): Rabaud
- abstraction: Antonioni; tirage: Antonioni

- acte (mise en): Bresson; modèle: Bresson
 - jeu: Renoir
 - interprète: Rozier; inventer: Buñuel; vérité: Godard; néoréalisme: Rossellini, avril 59, p. 6; coupe: Rossellini

- acteur: Roussel; acteur (direction): Antonioni; expression: un metteur en scène français; corps: Godard:
 - savoir: Van der Keuken; coupe: Dedet; liaison: Varda; cf. synchronisation: Baron
 - savoir: Colpi; cf. nature: Savoir

- acteur: Darrieux; face à face: Guy; vocation: Morris; contrainte: Boucher; attente: Guitry; acteur: Weber; première fois: Guy
- acteur: Chaplin; contrainte: Cardinal
- acteur: Brooks; jeu: Petit
- acteur (direction): Preminger; hors-jeu: Brooks
- acteur (choix): Guérin-Catelin; jeu: Dulac; répétition: Gleize; acteur (choix de l'): Tati; secondaire: Tati; répétitions: Eisenstein

- adaptation: Clair; alliance (cinéma/théâtre): Landay; adaptation: Kubrick; action: Kubrick

- alliance (cinéma/théâtre): See; virtuel: Linder; effets: Renoir; extérieur(s): Clair; cf. dialogues: Renoir

- alliance (cinéma/théâtre): Cocteau; alliance (image et son): Gance; musique: Antonioni; effets: Waxman; synthèse: Rouch; ; cf. coupe: Welles

- alliance (image et son): Eisenstein
 - muet: Verdun; voix off: Mamoulian; alliance (image et son):
 - de Baroncelli; expression: Rouch; hors-champ: Sternberg;
 - contrainte: Nelson; — parlant: Warner; blimp: de Mille
 - contre-champ: Hitchcock
 - montage: Bresson
 - montage (effet): Poudovkine; métaphore: Poudovkine;
 - 1. son: Eisenstein; rythme: Feyder; Expression: Thalberg; Trou: Feyder;
 - 1.1. Son synchrone: Clair et
 - 1.2. alliance (image/son): Van der Keuken:
 - 1.2.1 — couleur: Fairbanks
 - pouvoir(s): Beauviala; raréfaction: Beauviala; présence d'esprit: Resnais
 - tirage: Antonioni
 - 1.2.2. — devenir: Ophüls; cf. amateur: Flaherty
 - 2. synthèse: Rouch; cf. coupe: Welles

- couleur: Ophüls; cf. naturalisme: Jaque
- personnage: Straub; rythme: Chomette

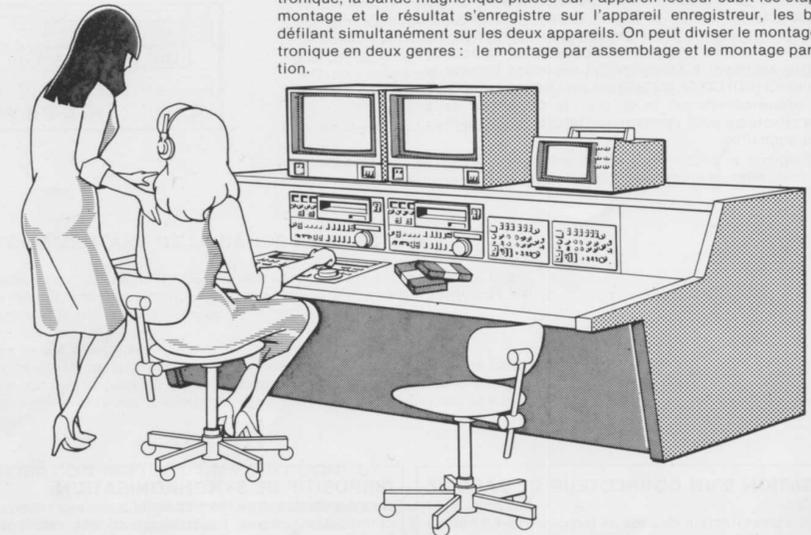
- alliance (savoir/savoir-faire): Rossellini; critique: Antonioni

- amateur: Flaherty; devenir: Ophüls; cf. trou: Cliquet-Pleyel

Annexe III
Magnéscope recorder à cassette Sony VO-5850P
bande magnétique ¾ U-Matic PAL
Manuel d'instructions

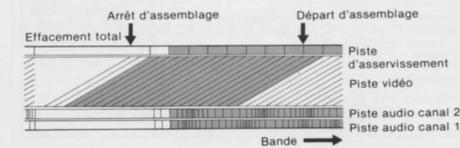
MONTAGE

Le "montage", cet ensemble de travaux qui consistent notamment à disposer des informations enregistrées en scènes, à les agencer selon un ordre approprié et à y ajouter des effets sonores, constitue une des tâches essentielles dans la création d'un programme vidéo. Dans le processus de montage électronique, la bande magnétique placée sur l'appareil lecteur subit les étapes du montage et le résultat s'enregistre sur l'appareil enregistreur, les bandes défilant simultanément sur les deux appareils. On peut diviser le montage électronique en deux genres : le montage par assemblage et le montage par insertion.



MONTAGE PAR ASSEMBLAGE

Les signaux vidéo et audio sont montés simultanément, et comme les signaux CTL le sont également en même temps, il est facile de monter les scènes successives sur une bande vierge.



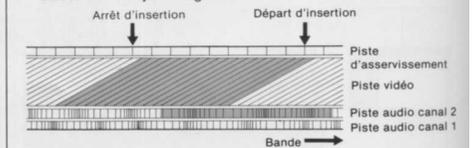
Remarque

Etant donné qu'au point de coupure la portion effacée a une forme triangulaire, l'image présente une certaine instabilité à cet endroit précis lorsque l'on utilise le montage par assemblage pour ajouter une nouvelle scène sur une bande enregistrée.

MONTAGE PAR INSERTION

Cette méthode permet le montage indépendant ou simultané des signaux vidéo et des signaux audio du canal 1 et du canal 2. Ces signaux sont montés en référence aux signaux CTL, enregistrés au préalable sur la bande. Le montage par insertion est recommandé dans les cas suivants :

- Insertion de scènes nouvelles sur une bande enregistrée.
- Ajoute d'effets sonores ou de commentaires sur une bande où les signaux vidéo sont déjà enregistrés.
- Ajoute de signaux vidéo sur une bande où les signaux audio sont déjà enregistrés.



Remarque

Les signaux CTL continus doivent être enregistrés avant le montage par insertion.