

## **LE PARADOXE DE L'ECRITURE :**

### **DU HORS CADRE A L'EXIGENCE DE MISE EN SCENE DU CORPS-EVENEMENT**

*Notion paradoxale que celle de discontinuité : puisqu'elle est à la fois instrument et objet de recherche; puisqu'elle délimite le champ dont elle est l'effet; puisqu'elle permet d'individualiser les domaines, mais qu'on ne peut l'établir que par leur comparaison. Et puisqu'en fin de compte peut-être, elle n'est pas simplement un concept présent dans le discours de l'historien, mais que celui-ci en secret la suppose : d'où pourrait-il parler, en effet, sinon à partir de cette rupture qui lui offre comme objet l'histoire -- et sa propre histoire ? Un des traits les plus essentiels de l'histoire nouvelle, c'est sans doute ce déplacement du discontinu : son passage de l'obstacle à la pratique;...<sup>(1)</sup>*

*Notion paradoxale que celle de montage : puisqu'elle est à la fois instrument et objet de recherche... Et puisqu'en fin de compte peut-être, elle n'est pas simplement un concept présent dans le discours du cinéaste, mais que celui-ci en secret la suppose : d'où pourrait-il parler, en effet, sinon à partir de cette rupture qui lui offre comme objet le cinéma (montage) -- et sa propre histoire ?*

*(En hommage à Jean-Luc Godard)*

1 - Les trois premiers textes de cette Synthèse(montage) de nos travaux exposent les *éléments* d'une répétition de l'Idée directrice de la recherche, "le cinéma c'est le montage", dans l'intervalle constituant de cet énoncé fondateur : Eisenstein, Godard. Selon cette généalogie, le texte "L'image-cinéma qu'aimait Roland Barthes" joue ici le rôle de *centre* autour duquel tourne le "retour à" ces deux auteurs fondateurs de la pensée du cinéma elle-même, au sens d'une double et indissoluble "position de l'auteur": cinéastes créateurs de films, auteurs fondateurs du Film à venir, du côté du Voir; penseurs du cinéma aux Ecrits et Paroles "instaurateurs de discursivité", de théories du cinéma nouvelles, du côté de l'ordre du Discours : auteurs fondateurs du Cinéma à venir, seuls créateurs du Cinéma, du cinéma "tout court"<sup>(2)</sup>.

---

<sup>1</sup> - Michel Foucault, *Alchéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1984, p.17.

<sup>2</sup> - Nous renvoyons, pour ces termes "retour à", "position de l'auteur", "auteur fondateur de discursivité", aux concepts forgés par Michel Foucault, dans "Qu'est-ce qu'un auteur ?", et, pour la question de "la double position de l'auteur" Eisenstein, à l'analyse que nous proposons, à partir des outils conceptuels donnés par Michel Foucault, dans le texte " « Retour à » / « Reprise de » Eisenstein", notamment pages 21 à 23.

En effet, ce texte -- lui-même répétition de notre lecture initiale de Roland Barthes et d'Eisenstein, ré-écriture (après l'expérience d'une première réalisation cinématographique, *Gradiva*) d'un premier texte, " Eisenstein", selon un dispositif de double répétition, de double "retour à" Barthes et à Eisenstein -- ré-interroge la catégorie singulière de *sens obtus* créée par Roland Barthes, dans une confrontation nouvelle avec la pensée du montage de Godard -- à la faveur d'une situation, sinon analogue, du moins comparable : Barthes analyse quelques *photogrammes* d'Eisenstein, tandis que Godard "enquête" sur une *photographie* d'un reporter américain, parue dans *l'Express*, "Jane Fonda interrogeant des habitants de Hanoï sur les bombardements américains". Or, cette confrontation d'une lecture de l'image en principe la plus proche de l'image-cinéma (le photogramme est un "extrait" du plan, un "prélèvement" de l'un des éléments indifférents de l'image-mouvement, un "échantillon" de l'une de ces photographies dont la mise en série équidistante constitue l'image cinématographique), ce rapport du "non-rapport" d'une lecture qu'on pourrait dire "passive", au sens de Blanchot, de l'image photogrammique eisensteinienne, avec l'analyse singulièrement active d'une image photographique qui n'a rien à voir, elle, avec l'image-cinéma, fait apparaître un étrange paradoxe.

"L'oeil du non-cinéaste" qu'est Roland Barthes révèle une dimension *a-cinétique*, *a-cinématographique* du photogramme, qui indiquerait une catégorie nouvelle, celle du "filmique", dans la direction d'un Texte à venir, mettant en suspens toute définition de l'essence du cinéma par "l'image animée", selon l'acception courante, ou tout concept du cinéma comme "image-mouvement", "image qui « fait » elle-même son propre mouvement, à la différence des autres arts", selon la pensée du cinéma de Gilles Deleuze, aujourd'hui. "L'oeil du cinéaste" Godard décompose, élément par élément, l'instantané photographique, opérant un véritable *montage* à l'intérieur de l'image elle-même, *la met en cinéma* (sans que cette mise en cinéma soit, énigmatiquement, un mouvement au sens strict, c'est-à-dire celui de l'image-mouvement elle-même).

Pour la première fois, peut-être, dans la pensée du cinéma (excepté Eisenstein)<sup>(1)</sup>, le texte de Roland Barthes creuse imprévisiblement un écart, un mince décalage, une différence imperceptible "à l'intérieur même du fragment" photogrammique, y décèle *un suspens* qui serait comme cette *fêlure* du Moi et du Je qui rapprochait Kant et Hölderlin, cette *césure* qui serait comme la dimension, "verticale", d'un temps pur et vide, celui d'un Texte, fragmentaire, de l'ordre de *la fascination*. Il y a donc ici un étrange paradoxe, la plus grande proximité, peut-être, de deux modes du voir

---

<sup>1</sup> - Voir à ce sujet, sur la question de la proximité et de la différence entre la pensée du "sens obtus", du "troisième sens" et la pensée du montage chez Eisenstein, la question d'une disjonction entre cadrage de l'image visuelle et cadrage de l'image sonore, nos remarques dans "La cinématographie - Le cinéma et l'exigence du fragment" (cf. Annexe de la partie I : Journal d'une question. Le cinéma et la pensée).

Ces notes de recherche ont été rédigées après un dialogue public avec Gilles Deleuze, lors d'un cours de l'année 1983-84, à Paris VIII, où Gilles Deleuze nous avait posé "trois questions" à propos du texte de Roland Barthes. Elles ont été ensuite l'ouverture du séminaire "Le cinéma fragmentaire", que nous avons tenu au Collège européen de Philosophie, durant trois années consécutives.

apparemment extrêmement différents : la pensée insolite du "troisième sens" de Roland Barthes rencontre la lecture(montage) de Godard, révélant "également" *une dimension nouvelle, en quelque sorte a-cinétique, du montage cinématographique*, où le mouvement de la mise en cinéma, du montage, serait *le mouvement même de la pensée, la pensée en acte* que Godard appelle Montage, l'acte même de cinématographier<sup>(2)</sup>, hors le mouvement même de l'image-cinéma.

C'est donc la question nouvelle du Cinéma et de la Pensée, de ce *noocho* de la pensée que serait *l'acte même du Montage*, que posent énigmatiquement Eisenstein et Godard, à partir de l'acte de cinématographier, de "la parole de la parole" des cinéastes eux-mêmes, obligeant la pensée à poser la question Cinéma et Pensée à partir de *l'Autre*, la pensée du cinéma elle-même, dans un "renversement" des principes de "la pensée de la pensée" (où c'est toujours la philosophie elle-même qui pose les questions), dans une éthique et une esthétique nouvelles, où c'est la parole de *l'Autre* qui est l'événement même du Dehors, son infini *surplomb*<sup>(3)</sup>.

Ainsi, "L'image-cinéma qu'aimait Roland Barthes" nous apparaît, aujourd'hui, comme l'un des *foyers* les plus vifs de notre recherche actuelle, dans notre effort de reproblématisation de l'Idée de Hors cadre. Nous proposons donc ici une lecture intempestive, bousculant l'ordre logique et génétique de l'exposition de la première partie, "L'idée de montage", selon ce point de vue, *généalogique*, qui privilégie *l'événement de l'expérience de la création*, "la parole de la parole" des cinéastes eux-mêmes, plutôt que l'ordre de formation des notions, catégories ou concepts.

Nous conservons, cependant, l'ordre d'exposition de ces textes, selon une logique plus génétique, car *la répétition* à l'oeuvre dans "L'image-cinéma qu'aimait Roland Barthes" permet de *soustraire* dans le premier texte, "Eisenstein", ce qui, dans le geste de « Retour à » / « Reprise de », a trait aux polémiques plus anecdotiques, "historiques" -- "petite histoire des années 70", entre *Les cahiers du cinéma* et *Cinéthique*, par exemple. De même, la répétition permet d'*enlever*, d'*éliminer*, d'*abstraire* de "Dialectique Eisenstein" ce qui relève, là aussi, de points de vue plus politiques (celui de la mise en cadre comme "collusion" avec le réalisme socialiste, quelle que soit, aujourd'hui, la pertinence de la question du rapport de l'art et de la politique, d'Eisenstein et du stalinisme : le traitement de cette question exigerait une analyse historique au sens strict, ce qui est hors de propos ici). Car tel est l'intérêt d'une répétition, au sens philosophique et artistique : non pas répéter le Même, mais réactualiser les éléments qui peuvent être les matériaux-forces d'une pensée et d'un art à venir.

---

<sup>2</sup> - Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Entretien avec Serge Daney, *Libération* du 26/12/88.

<sup>3</sup> - Nous renvoyons ici à "L'écriture et la question de l'événement" (cf. Notes pour une recherche à venir, à la fin de cette présentation-montage de nos travaux), où nous commençons à mettre en relation la pensée de l'événement de Michel Foucault et la pensée de la parole(montage) du "dernier Godard" (cf. l'entretien avec Serge Daney, précédemment cité).

2 - Le texte " « Retour à » / « Reprise de » Eisenstein", placé selon l'ordre d'exposition de cette synthèse(montage) en premier, est donc le *texte initial* de notre recherche cinématographique tout entière (Essais théoriques et films), de multiples façons : par la référence aux trois auteurs fondamentaux de la discursivité cinématographique dont nous nous réclamons (Eisenstein, Roland Barthes, Michel Foucault); par le geste de « Retour à » Eisenstein qui commande non seulement notre lecture d'Eisenstein proprement dite mais notre pensée du cinéma : le *surplomb* de l'énoncé fondateur : "le cinéma c'est le montage" (que nous entendons également chez Godard), est le véritable *principe* de notre recherche, en deçà comme au delà du partage entre un "cinéma classique", dont le montage "dialectique" d'Eisenstein serait exemplaire, et un "cinéma moderne", dont le mont(r)age par "ré-enchaînement", "coupures irrationnelles" de Godard serait, à son tour, exemplaire (Deleuze). Pour nous, le montage comme Hors cadre, chez Eisenstein comme chez Godard, est *collision-juxtaposition* des cadres- fragments, selon une exigence de discontinuité hors le modèle de la totalité dialectique hégélienne, hors même tout modèle d'une totalité, fût-elle Ouverte (comme chez Bergson). Enfin et surtout, c'est à partir de cette position indivisiblement eisensteinienne et godardienne, de cette *croissance* au "présupposé subjectif", "implicite", de *l'être-montage* du cinéma que nous avons pu faire un jour le *saut* dans l'expérience de la création, la réalisation de films -- qui relèvent tous de cette pensée du cinéma(montage). La formule d'Eisenstein "le cinéma c'est le montage" est bien le *principe* de notre recherche en son entier, sa *condition*. D'où la position, à la lettre *initiale*, de ce texte de « Retour à » Eisenstein.

En effet, c'est la lecture du texte de Roland Barthes, "Le troisième sens (Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein)", qui a *ouvert* pour nous la lecture des écrits d'Eisenstein -- au sens non métaphorique d'une "entame" découvrant un espace nouveau de la pensée du cinéma : la notion de "filmique" créée par Roland Barthes ne renvoie plus à une spécificité cinématographique, mais, plus singulièrement, à un *Texte, filmique* à venir, hors l'image "animée", hors le "mouvement" dont on fait ordinairement l'essence du cinéma. La rencontre de ce texte nous a *indiqué*, au sens du geste *anaphorique* qui caractérise le "sens obtus", la possibilité d'une *autre* lecture d'Eisenstein, *hors dialectique*, du côté de ce que nous appelons aujourd'hui, après la lecture de Blanchot, l'exigence du fragmentaire, la pensée du dehors : *du côté du Hors cadre*, donc.

D'autre part, le texte de Michel Foucault nous a donné les outils conceptuels nécessaires à l'énonciation de la question de la double "fonction auteur", de la double "position de l'auteur" Eisenstein : à la fois fondateur d'une discursivité nouvelle, du côté des théories du cinéma à venir (nous situons aujourd'hui un travail comme celui de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, dans cette discursivité), et fondateur d'une filmicité nouvelle, du côté des pratiques du voir, d'un cinéma à venir (dont les films de John Ford, d'Orson Welles, d'Hitchcock, de Resnais, ... et en un sens, mais un sens seulement, les films de Godard<sup>4</sup>), nous paraissent exemplaires).

---

<sup>4</sup> - La position de Godard, dans cette généalogie, nous apparaît différente : en effet, *Godard nous apparaît lui-même*, à lui seul, *comme l'auteur fondateur du Film à venir* : c'est que sa généalogie

Ainsi, est-ce à la *jointure* du "Troisième sens" de Roland Barthes et de "Qu'est-ce qu'un auteur ?" de Michel Foucault, que nous pouvons situer notre recherche cinématographique actuelle, du côté de la question théorique fondamentale *Cinéma et Pensée*, de la disjonction et de la couture énigmatique entre pratiques des visibilités et pratiques des énoncés, entre pratique artistique et pratique théorique -- disjonction et couture énigmatique que nous appelons *la brisure* Eisenstein, selon une catégorie au plus proche de ce que nous appelons aujourd'hui la *jointure*<sup>(5)</sup>.

Le texte " « Retour à » / « Reprise de » Eisenstein" nous semble donc pouvoir être lu, aujourd'hui, dans la différence de sa répétition dans "L'image-cinéma qu'aimait Roland Barthes", de manière à garder l'intervalle constituant de cette recherche (Eisenstein, Godard), tout en gommant, dans un geste d'effacement cher à Foucault, ce qui pourrait le figer, du côté de la « Reprise de » -- la distinction entre une geste de « Retour à » et un geste de « Reprise de », nous semblant en elle-même, ainsi stylisée, "abstraite", actuellement pertinente.

3 - En effet, la re-construction par Gilles Deleuze, dans *L'image-temps*, d'un concept "dialectique" de montage chez Eisenstein, lui-même exemplaire du "cinéma classique", nous semble relever d'un geste de « Reprise de »<sup>(6)</sup>. Il s'agit bien, d'une part,

---

vient d'infiniment plus loin, à la faveur de sa traversée de presque toute l'histoire de cinéma : d'avant le commencement du cinéma, avant même la naissance du mot montage, avant même que l'homme ne commence à donner aux choses un nom, *avant même l'être-langage* : d'un monde qui serait pure lumière, pure couleur -- *être-lumière et être-couleur*.

C'est dans cet *interstice* Godard-Eisenstein que nous nous *logeons*, comme dirait Foucault : habitant et creusant à la fois leur "imperceptible différence".

<sup>5</sup> - Nous renvoyons ici, dans " Eisenstein" à ces points du texte :

- "le paradoxe de l'indifférence" du sens obtus : son *écart* par rapport au sens obvie, sa force d'*effraction*, sa *dis-position* ouvrant une *temporalité nouvelle* du signe (pp.15-16);
- "le texte filmique" comme *texte fragmentaire, discontinu, dissémination* (p.20);
- "la brisure" comme *dissociation, faille* du filmique (P.17); comme *articulation et jeu, charnière et décalages*, "jointure" de la pratique cinématographique et de la pratique théorique (P.21).

<sup>6</sup> - Gilles Deleuze, *L'image-temps* (op. cité, pp.205-213) Sur cette question, voir également, plus haut, dans la présentation de cette *Synthèse*, la note 52, page 24.

Du côté d'un « Retour à », c'est le travail de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier qui nous apparaît aujourd'hui comme exemplaire d'un « Retour à » Eisenstein, dans la mesure où *Le texte divisé* propose un concept du Texte (montage) qui est lui-même *une transformation* (mais aussi une réactualisation) *du texte même*, "Hors cadre", de 1929, d'Eisenstein.

"Ce retour s'adresse à ce qui est présent dans le texte, plus précisément on revient au texte même, au texte dans sa nudité, et, en même temps, pourtant, on revient à ce qui est marqué en creux, en absence, en lacune dans le texte (...)" (Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur ?", article cité, p.93). Voir également, sur ce concept de "texte divisé", dans la présentation de cette *Synthèse*, les pages 16 à 19.

Quoiqu'il en soit du partage délicat entre le geste de « Retour à » et celui d'une "réactualisation", de la question de la différence entre *les concepts* de " « Retour à » et de « Reprise de », si nous opérons nous mêmes une réactualisation de notre texte initial, nous pouvons affirmer que *la théorie du cinéma* que nous annonçons (désirions), est aujourd'hui *fondée*, du côté de la logique du cinéma de Gilles

d'une "réactualisation", selon la définition proposée par Michel Foucault : "Par réactualisation, j'entendrai (...) : la réinsertion d'un discours dans un domaine de généralisation, d'application ou de transformation qui est pour lui nouveau"<sup>(7)</sup>. On peut dire, en ce sens, que Gilles Deleuze "réactualise" le concept de montage dialectique d'Eisenstein, le "réinscrit" dans sa propre logique du cinéma -- dans la théorie du cinéma comme "Image-mouvement" et "Image-temps" qu'il est en train de construire. D'autre part, selon le concept de « Reprise de » que nous forgions nous-mêmes (à partir de la distinction proposée par Foucault entre le « Retour à » et "les phénomènes de "redécouverte" et de "réactualisation" qui se produisent fréquemment dans les sciences"<sup>(8)</sup>), le geste de « Reprise de » serait aussi "répétition (critique) d'un premier (et naïf) mouvement de saisie", "maîtrise distante d'une démesure, d'un excès (trop grand, trop petit, trop naïf, trop immédiat)" : "la reprise marque avec soins les médiations à travers lesquelles le texte brut est élaboré en matière première pour la théorie à venir -- naissance de l'auteur et construction de la théorie sont alors imperceptiblement décalées. Bref, (...) la reprise accuse le trait de la distance à sa prise"<sup>(9)</sup>. Car l'attitude de Deleuze à l'égard d'Eisenstein, des grands pionniers du cinéma, semble relever d'une telle *distance* à l'égard des matériaux et des auteurs utilisés, marquant un certain doute, quittant un moment *le plain-pied* de l'acte de fondation strictement théorique pour une certaine hauteur, une ironie (ou, simplement, un humour, un mépris feint ?) : "Tout se passe comme si le cinéma nous disait : avec moi, avec l'image mouvement, vous ne pouvez pas échapper au choc qui éveille le penseur en vous. Un automate subjectif et collectif pour un mouvement automatique : l'art des « masses ». Chacun sait que, si un art imposait nécessairement le choc ou la vibration, le monde aurait depuis longtemps changé, et les hommes penseraient depuis longtemps. Aussi cette prétention du cinéma, du moins chez les plus grands pionniers, fait sourire aujourd'hui. Ils croyaient que le cinéma serait capable d'imposer le choc, et de l'imposer aux masses, au peuple (Vertov, Eisenstein, Gance, Elie Faure...)". "A quel point les grandes déclarations, d'Eisenstein, de Gance, sonnent étrange aujourd'hui : on les garde comme des déclarations de musée, tous les espoirs mis dans le cinéma, art des masses et nouvelle pensée"<sup>(10)</sup>. Surtout, "l'opposition absolue" que Deleuze établit ensuite entre Artaud et Eisenstein<sup>(11)</sup> ne peut se faire que dans un geste qui relève peut-être alors d'une

---

Deleuze, comme du côté de la sémiotique nouvelle du Texte de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, selon deux perspectives, deux points de vue différents, dont les rapports et les non-rapports seraient à interroger plus subtilement que nous ne pouvons le faire ici.

<sup>7</sup> - Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur ?", article cité, p.92.

<sup>8</sup> - "Ici encore, il faut distinguer ces « retours à... » des phénomènes de « redécouverte » et de « réactualisation » qui se produisent fréquemment dans les sciences. Par , j'entendrai ...". *ibid.* p.92.

<sup>9</sup> - " Eisenstein", pp.24,13.

<sup>10</sup> - Gilles Deleuze, *L'image-temps*, op. cité, pp.204,213.

<sup>11</sup> - "Malgré la ressemblance superficielle des mots, il y a donc une opposition absolue entre le projet d'Artaud et une conception comme celle d'Eisenstein. Il s'agit bien, comme dit Artaud, de « rejoindre le cinéma avec la réalité intime du cerveau », mais cette réalité intime n'est pas *le Tout*, c'est au contraire *une fissure, une fêlure*. Tant qu'il croit au cinéma, il le crédite, non pas du pouvoir de *faire*

réactualisation qui se fait sur le mode d'une "généralisation hâtive"<sup>(12)</sup>, comme si le désir de fondation théorique d'une distinction radicale, d'une *coupure*, entre "cinéma classique" et "cinéma moderne", courait le risque de rigidifier la pensée, la faisait basculer dans le système -- au prix d'une mise à l'écart de l'écoute d'un texte comme celui du "Hors cadre", de 1929, le "réinserrant" dans une pensée du montage "dialectique" comme *seule* et unique pensée du *tout*, de *l'enchaînement* et de *l'association*, oubliant la violence avec laquelle Eisenstein, dans ce texte, rejette toute conception du montage comme *association* et *enchaînement*, "briquettes par briquettes", du côté de Koulechov et de Poudovkine : oubliant *la brisure* qui vient faire "exploser", voler en "éclats" *l'intérieur même du fragment*, laisser *la collision* des cadres (des plans) à l'état de *pure juxtaposition*, "côte à côte", hors toute solution ou résolution dans un troisième terme, plus proche de la pure *tension* des extrêmes d'Héraclite que de la contradiction, des oppositions et de la négation hégéliennes, plus proche de la *jointure-juxtaposition* de la logique du Cinématographe de Bresson, du *ré-enchaînement par coupures irrationnelles* de Godard que d'un concept de montage dialectique.

Mais comment, dira-t-on, ne pas entrer dans un tel oubli, dans un tel processus de recouvrement, dès que l'on fait acte de fondation d'une théorie, et que les vitesses de la pensée l'emportent, selon d'autres urgences ou nécessités, sur la lecture d'un texte, du "texte même, du texte dans sa nudité"<sup>(13)</sup> ? Pourquoi vouloir à toute force, à notre tour, incliner le geste de réactualisation vers celui d'un « Retour à » ? "Par « Retour à », que faut-il entendre ? Je crois qu'on peut ainsi désigner un mouvement qui a sa

---

*penser le tout*, mais au contraire d'une « force dissociative » qui introduirait une « figure du néant », un « trou dans les apparences ». Tant qu'il croit au cinéma, il le crédite, non pas du *pouvoir de revenir aux images*, et de les *enchaîner* suivant les exigences d'un monologue intérieur et le rythme des métaphores, mais de les « déenchaîner », suivant des voix multiples, des dialogues internes, toujours une voix dans une autre voix." *ibid.* pp.218. (nous soulignons)

Nous sommes entièrement d'accord ici avec la pensée de Deleuze sur Artaud, à une exception (en un sens radicale) près : ce qu'il dit d'Artaud nous semble relever, aussi bien, de *la pensée du Hors cadre chez Eisenstein*. Deleuze réduit ici "l'image de la pensée" d'Eisenstein à la seule pensée *dialectique*, à son pôle *majeur* et écarte, oublie *l'autre pôle, mineur* (au sens du *Kafka* de Deleuze et Guattari), *fragmentaire*, de la pensée d'Eisenstein : celui du Hors cadre, c'est-à-dire celui où Eisenstein pose *la question de la pensée elle-même* (et non pas seulement du montage-cinéma) : il y a une *brisure interne à la pensée*, chez Eisenstein, qui pose, pour nous, *la même question* que la question de "l'impouvoir", de l'effondrement de la pensée posée par Artaud. Il y a une "mêmeté" de la pensée d'Artaud et d'Eisenstein, analogue à la "mêmeté" de Kant et de Hölderlin.

<sup>12</sup> - "Donc l'instauration de discursivité semble être du même type, au premier regard, en tout cas, que la fondation de n'importe quelle scientificité. Cependant, je crois qu'il y a une différence, et une différence notable. En effet, dans le cas d'une scientificité, l'acte qui la fonde est de plain-pied avec ses transformations futures; il fait, en quelque sorte, partie de l'ensemble des modifications qu'il rend possibles. Cette appartenance, bien sûr, peut prendre plusieurs formes. L'acte de fondation d'une scientificité (...) peut apparaître comme une généralisation hâtive, qu'il faut limiter et dont il faut retracer le domaine restreint de validité. Autrement dit, l'acte de fondation d'une scientificité peut toujours être réintroduit à l'intérieur de la machinerie des transformations qui en dérivent." Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur ?", article cité, pp.90-91.

<sup>13</sup> - *ibid.* p.92.

spécificité propre et qui caractérise justement les instaurations de discursivité. Pour qu'il y ait retour, en effet, il faut, d'abord, qu'il y ait eu oubli, non pas oubli accidentel, non pas recouvrement par quelque incompréhension, mais oubli essentiel et constitutif. L'acte d'instauration, en effet, est tel, en son essence même, qu'il ne peut pas être oublié. Ce qui le manifeste, ce qui en dérive, c'est, en même temps, ce qui établit l'écart et ce qui le travestit. Il faut que cet oubli non accidentel soit investi dans des opérations précises, qu'on peut situer, analyser, et réduire par le retour même à cet acte instaurateur"<sup>(14)</sup>. Mais qui, aujourd'hui, après "le troisième sens" de Roland Barthes, est capable de l'oubli essentiel du « Retour à » ? Les deux "feuillets" d'"Effractions/Fantastiques"<sup>(15)</sup>, écrits dans l'amitié de Roland Barthes, rendent eux-mêmes un son plus pur, plus proche de la transparence inouïe du "Hors cadre" de 1929, que "Dialectique Eisenstein" -- en tout cas, ce sont ces quelques pages que nous *préférons*<sup>(16)</sup>.

Car, dans "Dialectique Eisenstein", la clarté d'un commencement s'assombrit. La question de la collision-juxtaposition des cadres-fragments, pure joie de l'(a)forme, s'obscurcit dans sa confrontation avec la question de la mise en cadre, de la collusion de l'art et du pouvoir : comme si cette dernière venait déjà poser sur le Hors cadre le verrou de l'oubli -- "de l'extérieur" comme dit Michel Foucault. "Le verrou de l'oubli n'a pas été surajouté de l'extérieur, il fait partie de la discursivité en question, c'est celle-ci qui lui donne sa loi; l'instauration discursive ainsi oubliée est à la fois la raison d'être du verrou et la clé qui permet de l'ouvrir, de telle sorte que l'oubli et l'empêchement du retour lui-même ne peuvent être levés que par le retour."<sup>(17)</sup>

Cependant, la question de "la chair de la forme", que nous posons dans ce texte à partir de Joyce (et de Pavlov), nous semble ouvrir une question essentielle : celle des rapports des corps et du pouvoir (que nous retrouverons dans *Salò*, dans *Rupture*, dans *Moi, Pierre Rivière*, dans l'écriture de Sade comme dans l'érotique de Bousquet ou, même, dans la question du travail-à-mort qui surgit à la confrontation de nos

---

<sup>14</sup> - *ibid.* p.92.

<sup>15</sup> - Sur cette question du *commencement* d'une lecture du "Hors cadre", de 1929, voir essentiellement, dans "Effractions/Fantastiques" (partie II - Hiéroglyphes) les passages suivants :  
 - "Ouverture-fiction" (pp.102-103);  
 - I. La fantasia arraisonnée. L'(a)forme logicisée : Le procès de la forme (pp.107-110);  
 - II. Hors-cadre.../chaosmos. L'(a)forme en procès (pp.111-114).

<sup>16</sup> - Sur cette catégorie de *la préférence*, voir les belles pages de Jean-Louis Leutrat à propos de Julien Gracq. "Exprimer une préférence, c'est faire fond sur ce qu'il y a de plus personnel dans le jugement, un penchant, une inclination individualisée. Il y a quelque chose d'injuste en même temps que d'injustifié dans la préférence qui fait choisir ceci au détriment de cela. Gracq revendique ce droit à l'injustice (...)".  
*Julien Gracq* par Jean-Louis Leutrat, Seuil, Paris, 1991, p.10.

<sup>17</sup> - Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur ?", article cité, p.92.

deux films *Julien*<sup>18</sup>). Cette question est celle d'un Mal radical de la pensée, d'"une sorte de vice fondamental" de l'esprit et du corps organique, selon l'expérience d'Artaud. C'est en prenant le risque d'affronter cette question, "périlleuse", que nous pouvons cependant espérer trouver "la clé" qui permet de lever "le verrou de l'oubli", selon les expressions rouselliennes de Foucault. Car la question d'*une brisure, interne* à la pensée elle-même d'Eisenstein (la brisure serait-elle "l'expérience d'Eisenstein" ?), la question d'une faille entre la collision du Hors cadre et la mise en cadre de la forme n'est pas une fausse question, elle est peut-être, croyons-nous, simplement, une question encore mal posée -- *encore trop "extérieure"*.

4 - Ainsi, ce qui travaille sourdement les premières lectures du Hors cadre ("Effractures/Fantastiques" et "Dialectique Eisenstein", où la notion de Hors cadre commence à s'affirmer comme *schème préconceptuel* fondateur de toute notre lecture d'Eisenstein, et de toute notre recherche théorique), c'est la question du corps, de l'émergence de l'événement, du *corps-événement*, selon l'expression que nous proposons pour dire cette catégorie, fondatrice de notre expérience cinématographique. En effet, tout se passe comme si les catégories que nous employons pour dire *la brisure* de la pensée du montage chez Eisenstein (entre un pôle dialectique, Unité-Totalité de la forme, et un pôle fragmentaire, celui du Hors cadre), *les effractures* de l'écriture matérielle, du hiéroglyphe chez Vico, Artaud, Pasolini, Eisenstein, *la chair de l'(a)forme* chez Joyce, les *zigzags* eisensteinien et godardiens, *la jointure à boule* des poupées de Bellmer et des « mineures », le processus d'*accommodation pupillaire* de l'érotique de Bousquet ou de tel processus d'*ovalisation* du gros plan muet<sup>19</sup>, faisaient d'elles-mêmes un jour irruption, dans une sorte de processus de cristallisation, *hors les pratiques théoriques au sens strict*, dans "l'expérience de la création" -- ainsi le titre même de *Rupture*, catalyseur des catégories de la brisure, des effractures, de la fêlure, etc. pour ne prendre qu'un seul exemple. Comme si les catégories étaient elles-mêmes des personnages actifs, des forces et des énergies autonomes, des acteurs "abstrait", comme dirait Artaud, "signes vivants", "mais d'une autre réalité, où les Principes, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête s'empresstent de rentrer dans l'obscurité des eaux"<sup>20</sup>.

Ainsi, ce que nous appelons *catégories* se révèlent-elles comme de véritables *Principes*, principes de création : comme de véritables *métaphores*, selon la lettre étymologique, douées en quelque sorte d'*une puissance de transport, hors cadre*, d'une force de passage d'une pratique, l'autre (des pratiques théoriques aux pratiques artistiques, des pratiques du langage aux pratiques du voir, des pratiques de création par les mots aux pratiques de création par l'image sonore et l'image visuelle ...).

---

<sup>18</sup> - Le second *Julien* (I.N.A., 1983) évoque l'enfer du travail-à-mort, l'expérience du travail à l'usine, tandis que le "premier" *Julien* (*Julien - Portrait d'un voyant*, 1981) dit la souffrance et la fierté mêlés de l'apprentissage, l'amour du métier de maçon.

Voir, Journal d'un film: *Julien*, en annexe de la partie IV - Les matières de l'(a)forme.

<sup>19</sup> - Voir "Le portrait ovale", dans la partie II - Hiéroglyphes.

<sup>20</sup> - Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, op. cité, tome IV, pp.58-59.

Ainsi, les catégories sont-elles ce que nous pourrions appeler des *précurseurs sombres*, dans un libre usage de l'expression sémiologique, précurseurs sombres de l'événement, de la création, de l'événement de la création ou encore, après la lecture des pages de Jean-Louis Leutrat sur la métaphore dans *Passion*, de Jean-Luc Godard : des *métaphores-événements* -- "J'avais l'idée de relayer l'événement par la métaphore sans qu'on sache lequel est la métaphore de l'autre"<sup>(21)</sup>.

Ainsi, les forces multiples d'un corps, les événements minuscules enfouis dans son épaisseur font-elles un jour irruption à sa surface, selon ce que nous appelons, toujours après-coup, événement; ainsi les catégories enfouies dans les différentes couches de l'écriture passée émergent-elles un jour à la surface du plan de la création, déterminant l'événement de la "réalisation" -- au sens de Cézanne -- dans cette sorte d'expérience singulière, à la fois matérielle et incorporelle que Michel Foucault, dans *L'Ordre du discours*, appelait "un matérialisme de l'incorporel"<sup>(22)</sup>. Ainsi la pensée nietzschéenne de l'événement, selon Michel Foucault, rencontre-t-elle l'expérience de la Blessure et de l'écriture de Joë Bousquet. Car c'est Bousquet, enfin, qui porte l'expérience la plus singulière de la Blessure, de l'Événement, de la Blessure-événement à la hauteur d'une catégorie aussi décisive, peut-être, pour la pensée, que celle de la Césure, du Rythme, de la Suspension antirythmique chez Hölderlin.

Cette série de remarques, à partir de Godard et Leutrat, de Nietzsche et Foucault, de Bousquet et Hölderlin, ne fait que désigner ici *l'espace de questionnement propre à l'expérience de la création*. C'est, en tout cas, ce que nous "donne à penser" notre expérience de la réalisation de films, à partir de *Gradiva*.

En effet, c'est à partir du "saut" dans la création artistique que la question de l'événement insiste dans notre écriture<sup>(23)</sup>, devient elle-même à son tour, dans une

---

<sup>21</sup> - Jean-Louis Leutrat déploie ainsi cette phrase de Godard : "En définitive, l'extension que donne Godard au mot métaphore dans de telles phrases assimile la métaphore à la série, ou à l'une des séries. Il y a la série métaphore et la série événement, la série travail et la série amour, ou la série fiction et la série documentaire dont l'une est la métaphore de l'autre, et lorsque les séries arrivent à se confondre, c'est-à-dire lorsque la métaphore rejoint l'événement, le réel, le film s'achève. Il s'achève « à fiction » comme il est dit dans *Scénario du film "Passion"*. (...) La métaphore devient documentaire : à quoi sert un tracteur sur le tournage d'un film ? Tout le monde s'en retourne chez soi. Quelle série est la fiction, laquelle le réel ?" Et la réponse est ainsi donnée : "La métaphore est liée pour lui à un mouvement. Elle *tracte*."

*Des traces qui nous ressemblent*, Comp'act, Paris, 1990, pp.29-31.

<sup>22</sup> - Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1984, p.60.

Voir, sur cette question de la pensée nietzschéenne de l'événement, le texte de Foucault "Nietzsche, la généalogie, l'histoire" in *Hommage à Jean Hyppolite*, P.U.F., Paris, 1971, pp.145-172, ainsi que notre lecture de ces textes essentiels dans "L'écriture et la question de l'événement" (Notes pour une recherche à venir). Pour ce qui concerne la pensée de l'événement cinématographique de Michel Foucault, voir "Les Essais de Michel Foucault" dans la partie IV - Les matières de l'(a)forme.

<sup>23</sup> - Voir, à ce propos, dans l'Annexe de la partie I, "Gradiva Esquisse I", texte technique, analyse presque "pour soi" du film, après sa réalisation, où la fréquence du mot événement est symptomatique.

sorte de relance, de relai créateur, le moteur des deux récits cinématographiques des films *Julien (portrait d'un voyant)*, entre fiction et documentaire, et *Rupture*, de pure fiction. Chaque fois, c'est la question : "Qu'est-ce qui s'est passé ?" (celle de la nouvelle), qui commande toute la construction du récit, dans sa forme cinématographique. Ainsi, la question de l'événement, *du corps-événement* apparaît-elle comme le centre de notre recherche, *du côté de la création artistique*, alors que c'est la question du montage comme Hors cadre qui apparaissait comme le centre de notre recherche théorique, au sens strict. Comme si la question du montage, encore théorique, s'effaçait au profit de l'émergence d'une question nouvelle, celle du corps, de l'événement, *du corps-événement*, comme si cette question jouait à son tour le rôle de schème préconceptuel, du côté de l'expérience de la réalisation de films, permettant de forger, de greffer des catégories nouvelles : couleur-événement, voix-événement, matériaux-événement, du côté de l'écriture théorique.

Ainsi pouvons-nous conclure, provisoirement, sur *le paradoxe de l'idée de montage*, à la fois objet de la recherche théorique et foyer de la création artistique, manifestant sa brisure, une secrète dénivellation dans la détermination de deux "centres" : l'Idée de montage comme Hors cadre, l'exigence de mise en scène du corps-événement. Pourtant, cet *écart* entre *deux plans* (celui de la recherche théorique, celui de la recherche artistique), loin de manifester une quelconque contradiction, indiquerait plutôt cette *jointure* où nous sommes, à la fois disjonction et couture énigmatique d'une théorie du Hors cadre et d'une mise en scène du corps-événement, d'une catégorie qui pourrait sembler tout d'abord au plus près du concept et d'une catégorie qui ne peut relever que de l'un de ces Principes qui, comme les dauphins ...

Septembre 1991.

---

- Cependant, dès "Effractions/Fantastiques", c'est *la question de l'émergence de l'(a)forme*, dans son lien avec *la question du hasard de la rencontre* (celui de *La science nouvelle* de Vico avec le petit texte "Hors cadre", de 1929, qui commande le surgissement de la question de l'événement.

- C'est dans "Le portrait ovale" que la question de l'événement, du hasard, de la rencontre, s'affirme pour elle-même, "précipitant" les catégories antérieures de la brisure, la fêlure, la jointure, la césure, l'accommodation pupillaire.

- Nous renvoyons, enfin, au texte "Les journaux-aquarelles de Joë Bousquet", dans la partie IV - Les matières de l'(a)forme, véritable *Principe*, au sens d'Artaud, de la réalisation des films *Julien* : c'est dans ce texte que se nouent, de façon fondamentale, la question du corps-événement et la question de la couleur-événement.